

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

ART+ UM

ISSN 2406-324X

BROJ 12
DECEMBAR 2022.



SLIKA SA KORICA

Vladimir Veličković, *Izlaz*, ulje na platnu, 1988.

ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 12. BROJ
IZLAZI JEDNOM GODIŠNJE
ISSN 2406-324X



IZDAVAČ
ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA U BEOGRADU

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK
DR VLADANA PUTNIK PRICA

REDAKCIJA
DR MILAN POPADIĆ
DR OLGA ŠPEHAR
DR BRANKA VRANEŠEVIĆ
DR JASMINA S. ĆIRIĆ
DR ANĐELA GAVRILOVIĆ
DR VUK DAUTOVIĆ
DR MILENA ULČAR
MA TAMARA BILJMAN

DIZAJN I PRELOM
NENAD GRUBANOSKI

LEKTURA
ZORANA SMILJKOVIĆ I DEJAN VUKELIĆ (ENGLESKI)

E-POŠTA
ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, DECEMBAR 2022.

SADRŽAJ

**POŠTOVANJE PREDAKA I FUNERARNE CEREMONIJE
KOD ZAPADNO-AFRIČKIH ZAJEDNICA**

Aleksandra Đurić

5

**„SAMA JE ONA PREGAZILA VREME I PREVAZIŠLA
MUDROST SLAVNOGA SOLOMONA“: VIZUELNA
KULTURA I VLADARSKA IDEOLOGIJA ANICIJE
JULIJANE**

Antonija Jovičić, Teodora Stevanović

23

MAPPAE MUNDI: U POTRAZI ZA JERUSALIMOM

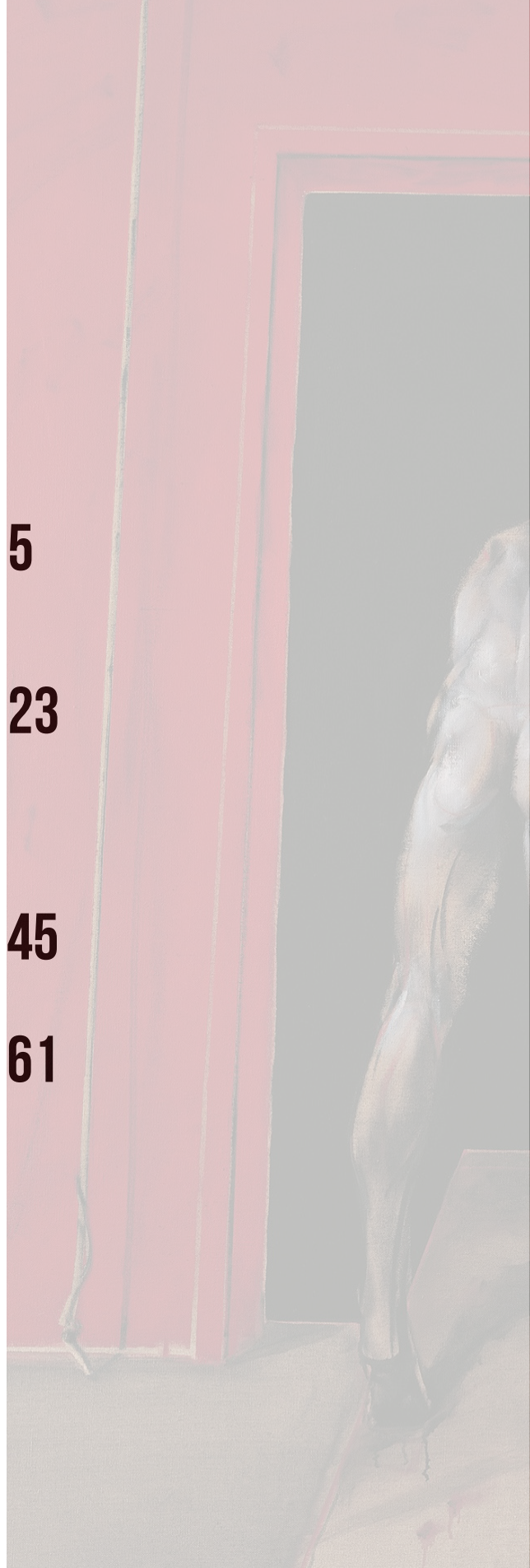
Dorotea Lovčević

45

**CHURCH WOODCARVING BY IVAN FILIPOV IN SOFIA
IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY**

Darina Boykina

61





81 PRIKAZ MEĐUNARODNE KONFERENCIJE:
SOUTHEAST EUROPEAN SILVERSMITHING:
LITURGICAL OBJECTS AND THE CONSTRUCTION
OF A CULTURAL, TECHNOLOGICAL AND
ICONOGRAPHICAL NETWORK IN THE EARLY
MODERN PERIOD

Jakov Đorđević

89 PRIKAZ IZLOŽBE „VLADIMIR VELIČKOVIĆ – FIGURA
KAO IZRAZ EGZISTENCIJE“

Aleksa Novaković

99 SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD
JANUARA DO DECEMBRA 2022. GODINE

104 UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

POŠTOVANJE PREDAKA I FUNERARNE CEREMONIJE KOD ZAPADNOAFRIČKIH ZAJEDNICA

ALEKSANDRA ĐURIĆ

Master istorije umetnosti
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Većina zapadnoafričkih zajednica poštuje tradiciju obožavanja predaka. Ona podrazumeva sahranjivanje uz velike, svečane ceremonije, verovanje u večno postojanje duša umrlih kao predaka, te da oni utiču na sadašnji život potomaka. Oni ne veruju da je smrt kraj, već početak novog života kao zaštitnika svojih članova porodice. Rad predstavlja prikaz rituala tri zajednice – Joruba, Dogon i Senufo, a temelji se na radovima istraživača zapadnoafričke kulture i informacijama dobijenim u ličnim razgovorima sa Joruba Ifa sveštenicima.

Ključne reči: Joruba, Dogon, Senufo, kult predaka, zapadnoafričke funerarne ceremonije, figure predaka

Vekovna izrada figura i maski posvećenih kultu predaka i pogrebnim ceremonijama posledica su verovanja u duhove i duhovne sile koje nesputano lutaju nakon smrti i kojima je potrebno utočište do prelaska na onaj, drugi svet.¹ Vitalna snaga predaka, njihova mudrost i znanje stečena u vidljivom svetu ljudi i nevidljivom svetu bogova, pozitivno i delotvorno utiče na svakodnevni život potomka, donoseći im plodnost, sreću, blagostanje.² Umetnički predmeti namenjeni kultovima pre-

daka mogu se pronaći širom sveta, od praistorijskih vremena do sad, i oni govore o poimanju smrti i nastavka života posle smrti. Poštovanje predaka u zapadnoj Africi ima neprekinutu nit trajanja.³ Zahvaljujući očuvanoj tradiciji u sadašnjim religijskim praksama, prebogatoj mitologiji i usmenim predanjima, a pre svega kulturnoj baštini, danas možemo da govorimo i pokušamo da proniknemo dublje u ovaj fenomen.

Mnoge zajednice u zapadnoj Africi⁴ kao i

1. Njegovanović–Ristić, 2000: 3.

2. Isto: 4; Da bi neko postao predak koji se slavi nije dovoljno samo preminuti, već za života biti dobar čovek i živeti smerno u skladu sa moralnim načelima.

3. Njegovanović–Ristić, 2000: 3.

4. U Južnu Ameriku je preko afričkih robova preneti praksa poštovanja predaka i bavljenjem magijskim ritualima kao god i prinošenje žrtve u vidu neke životinje, od pilića sve do koze, ovce i drugih. Na primer Joruba zajednica se uglavnom naselila između 16. i 19. veka, posebno na Karibe (najviše na Kubu) i Brazil, Meksiko, Čile. I tu i dan danas praktikuju Santeriju. Santerija, u stvari, nije jedan skup

Južnoj Americi, iako su poprimile uticaj islama ili hrišćanstva usled kolonizacija, i dalje praktikuju običaje svojih predaka koji su prenošeni usmenim i pismenim predanjem kroz priče o osvinanju sveta, parabolama, i kroz poslovice i poeziju. I danas se primenjuju mnogi magijski rituali, prinose žrtve, komunicira sa precima i za svaki problem ili pred početak nekog novog poduhvata konsultuje se ifa sveštenik koji se naziva Babalao⁵, radi duhovnih konsultacija poznatih kao Dafa. Religiozni sistem Ifa u celini je UNESCO prepoznao kao „remek delo usmenog i nematerijalnog nasleđa čovečanstva“.

Mnogi poštovaoci ove religije i danas imaju oltare posvećene svojim precima, na koje prinose hranu, piće, obavezni su alkohol, voda, cveće, sveće, neki lični predmet pretka, njihove fotografije ili figure preko kojih komuniciraju sa njima. Oni im pomažu u mnogim nedaći-

ma, kao što su nemaština, bolesti ili neki problemi koje rešavaju ukoliko im se redovno obraća. Oltari moraju redovno da se čiste i da se figure premazuju uljem.⁶

Figure predaka se tradicionalno izrađuju u drvetu. Međutim kako drvo nije baš otporan materijal u afričkim klimatskim uslovima, takođe su korišćene glina, bakar, zlato, srebro i terakota. Pored statua i glava predaka, širom zapadne Afrike su izrađivane i posude i ćupovi u komemorijalne svrhe, kao i maske koje su najčešće imale obredni karakter.

Posude i ćupovi su uglavnom dekorisani antropomornim i zoomornim predstavama. Ljudske figure predstavljaju prikaze idealizovanih predaka koje su često postavljane i na glave ćupova. U njih su nakon pogrebnih ceremonija polagani blago, fetiški materijali, dok su same figure predaka potomcima trebalo da obezbede blagostanje i plodnost.

verovanja, već „sinkretička“ religija, što znači da kombinuje aspekte različitih vera i kultura, uprkos činjenici da neka od ovih verovanja mogu biti kontradiktorna jedno drugom. Santerija kombinuje uticaje karipske tradicije, duhovnosti Joruba zapadne Afrike i elemente katoličanstva. Santerija je evoluirala kada su afrički robovi ukradeni iz njihovih domova tokom kolonijalnog perioda i gde su bili prisiljeni da rade na karipskim plantažama šećera. Santerija je prilično složen sistem, jer spaja Joruba oriše, ili božanska bića, sa katoličkim svecima. U nekim oblastima, afrički robovi su naučili da je poštovanje oriša svojih predaka daleko bezbednije ako njihovi katolički vlasnici veruju da umesto toga obožavaju svece – otuda tradicija preklapanja između njih. Oriša Ellegua, preuzima lik rimokatoličkog svetog Antonija. Elegua je gospodar raskršća, koji služi kao veza između čoveka i božanskog i zaista ima veliku moć. Jemaja, boginja koji nosi duh majčinstva, često se povezuje sa Devicom Marijom. Takođe je povezana sa mesečevom magijom i veštičarstvom. Babalu Aje je poznat kao Otac sveta i povezan je sa bolešću, epidemijama i kugom. On odgovara katoličkom Svetom Lazaru. Povezan sa magijom isceljenja, Babalu Aje se ponekad naziva zaštitnikom onih koji pate od malih boginja, HIV-a/AIDS-a, lepre i drugih zaraznih bolesti. Šango je oriša koji predstavlja moćnu mušku energiju i seksualnost. On je biće povezano sa magijom i može se prizvati da ukloni kletve ili uroke. On se snažno vezuje za Svetu Varvaru u katoličanstvu. Oja je ratnik i čuvar mrtvih. Povezana je sa Svetom Terezom.

5. Ifa sveštenik ili Babalawo, na Joruba jeziku to doslovno znači otac (baba) tajni/misterija (lawo). Veruje se da Babalaoi utvrđuju budućnost svojih klijenata kroz komunikaciju sa Ifa. Dobijaju informacije od Orunmile, oriša divinacije, znanja i mudrosti. Ovo se radi pomoću lanaca za proricanje poznatog kao Opele, izrađenog od svetih palminih oraha zvanih Ikin, i takođe na tradicionalnom drvenom poslužavniku za proricanje zvanom Opon Ifa. Gde je uvek prikazana glava Ešua, on je bog varalica u suštini zaštitnički, dobronamerni duh koji služi Ifi, glavnom bogu, kao glasniku između neba i zemlje.

6. Lična komunikacija sa Ifa sveštenikom.

Naročito je važno napomenuti da u ovoj umetnosti ne postoje memorijalne figure sa likom deteta. U pojedinim sredinama sa izraženim kultom blizanaca izrađivane su statue manjih i srednjih dimenzija u trenutku smrti jednog od blizanaca. Lik statue nikad nije imao obrise deteta, već odrasle osobe sa muškim ili ženskim atributima.⁷ (Slika 1) Statuu preminulog blizanca uz sebe uvek nosi preživelo dete, jer ona ima funkciju zaštitnog karaktera. Kod Bambara⁸, figura blizanca *flanitokele* predstavlja reinkarnaciju umrlog deteta, sa osnovnom funkcijom da „živi“ uz drugo dete, da ga štiti od bolesti i svih nesreća, a porodici da donese sreću u novom porodu.

JORUBA

Kod Joruba⁹ u Nigeriji, figure blizanaca, *Ibeḍi*, su prekrivene odećom od perlica i kauri¹⁰ školjka simbolizujući bogatstvo, koje bi roditelji želeli da steknu uz po-

moć Ibeḍija. Figure sa košuljicama prekrivenim staklenim perlicama, koje su važile za skupocen metrijal, pripadale su članovima kraljevske porodice.¹¹ Pomoću boja perlica predstavljena su Joruba božanstva – oriše.¹² Uz Ibeḍi kult pojavljuje se poštovanje oriša Eṣu i Šango, koji se smatraju zaštitnicima blizanaca. Eṣu je posrednik između vrhovnog božanstva Olodumarea, i drugih bogova, a takođe između ljudi i oriša. Simbolično se prikazuje tamnim bojama *dudu* crnom, tamnoplavom i tamnocrvenom. Takođe sa na skulpturama Eṣua mogu uočiti i bele, hladne boje *funfun*. Kontrast svetlog i tamnog predstavlja nepredvidljivost koju ovo božanstvo otelotvoruje.

Blizanci su u predanju Joruba dočarani kao dobronamerna bića, koja donose dobrobit svojoj zajednici, a porodicu štite od nedaća i donose joj blagostanje.

7. Njegovanović–Ristić, 2000: 15.

8. Bambara/Bamana je etnička grupa koja naseljava područja Zapadne Afrike, posebno južni deo Malija, Gvineju, Burkinu Faso i Senegal. Reč Bambara znači „nevernik“, to ime su dobili jer su se 1854. godine suprotstavili islamu koji je doneo tukulorski osvajač el Hadz Omar Tal.

9. Joruba je naziv za najveću etničku grupu u Nigeriji. Takođe, Joruba zajednice žive i u Beninu, Togou, Sijera Leoneu, Kubi i Brazilu. Naziv za religiju Joruba je Isese. Termin dolazi od reči „Ise“, što znači „izvor ili koren ili poreklo“, i ise, što znači „praksa, ili tradicija“, zajedno znače „izvor naše tradicije“, kao i mnoge prakse, verovanja, tradicija i običaji Jorube potiču iz verskog obožavanja oriša.

10. Smatra se da je kauri školjka jedna od najstarijih valuta na svetu. U zapadnoj Africi, koristila se za trgovinu, a njihova upotreba se brzo proširila na druge civilizacije. Međutim, ove male morske školjke imaju mnogo dublje značenje.

Prema Joruba verovanju kauri školjke predstavljaju zaštitnu moć boginje mora Jemaje. Žene širom zapadne Afrike su ih oblikovale u nakit kao simbol plodnosti i ženstvenosti. Kauri školjke su čuvane u korpama i drugim predmetima za domaćinstvo kako bi se obezbedila uspešna žetva i obilje u kući.

Kraljevske porodice zapadnoafričkih zajednica su nosile ove školjke kao dekoraciju na odeći, jer one simbolizuju bogatstvo, prosperitet i daju duhovnu zaštitu. Takođe je poznato da su ratnici lepili kauri školjke na svoje uniforme da bi ih zaštitili u borbi.

11. Prodanović–Bojović, 2016: 80.

12. Oriša su božanstva koji igraju ključnu ulogu u religiji Joruba zapadne Afrike kao i u kubanskoj, dominikanskoj i portorikanskoj Santeriji i brazilskom Kandomblu. Prema učenju ove religije, oriše su božanstva koje je poslao vrhovni tvorac, Olodumare, da pomognu čovečanstvu i da ih nauče da budu uspešni na Aie (Zemlji).



Slika 1. Joruba par muškog i ženskog Ibeji blizanca
Galerija afričke umetnosti, London, Velika Britanija
Preuzeto sa David Malik – African Art website

Međutim, ukoliko se o njima ne vodi dovoljno računa, ako su zanemareni, postaju opasni i osvetoljubivi, izazivajući bolesti, siromaštvo, neplodnost ili smrt čalnova porodice. Strahujući od natprirodne osvete blizanaca, porodica veoma pažljivo vodi računa o njima. Obasipa ih darovima, prinosi žrtve lbeđi oriši, izvodi ceremonijalne plesove, priprema gozbe u njihovu čast. Ovo su samo neki od primera kako ih poštuju.¹³

Izrada figure traje približno nedelju dana, a prate je rituali koji se sastoje od prinosenja darova u hrani, koju su prethodno doneli roditelji blizanaca. lbeđi figura se pravi od drveta *Ira* (*Bridelia ferruginea*) ili *Iroko* (*Chlorofora excelesa*), kojima se pre posecanja prinosi žrtva. Sečenje ovog drveća u normalnim okolnostima nije dozvoljeno, zbog opšteprihvaćenog animističkog verovanja da ga nastanjuju duhovi prirode. Od posečenog drveta pravi se figura visine od 20–30 cm. Gotova skulptura se premazuje smesom palminog ulja, ši butera, jajeta i lišća nekoliko vrsta biljaka, pomoću kojih se priziva duša umrlog blizanca da oživi skulpturu.¹⁴

Figura se ulepšava tradicionalnim kozmetičkim sredstvima koja se koriste za negu dece, a koja se prave od smesa praha sandalovine i palminog ulja – osun.

Ona se potom utrljava na telo figure lbeđi. Crvenkasti sloj sandalovine vidljiv na skulpturama svedoči o brizi prema detetu. Takođe se i glava, odnosno frizura figure, premazuje indigom, koji su žene koristile za bojenje kose.¹⁵

Egungun, to je Joruba ceremonija pod maskama posvećena poštovanju predaka, odnosno precima koji predstavljaju kolektivnu silu. Egungun je vidljiva manifestacija duhova preminulih predaka koji povremeno posećuju ljudsku zajednicu radi sećanja, proslave i blagoslova. U religiji Joruba, godišnje ceremonije u čast mrtvih služe kao sredstvo da se njihovim precima osigura mesto među živima. Oni veruju da preci imaju odgovornost da primoraju žive da poštuju etičke standarde prošlih generacija svoje zajednice, grada ili porodice.

Egungun se slavi na festivalima, poznatim kao Odun Egungun, i u porodičnom ritualu kroz običaj maskenbala. Tkanina igra važnu ulogu u svetu Joruba. Njihova verovanja izjednačavaju golotinju sa detinjstvom, ludilom ili nedostatkom društvene odgovornosti. Složenija haljina odražava društvenu moć i prestiž. U predstavama u čast predaka, izuzetna tkanina je glavni medij za transformaciju maskera. Egungun kostim se sastoji od više slojeva skupog i prestižnog tekstila,

13. Prodanović-Bojović, 2016: 35.

14. Isto: 58–61.

15. Isto: 64.

izražavajući bogatstvo i status porodice, kao i moć pretka.

Sastav ansambla Egungun ima nekoliko karakteristika. Sloj koji se nosi najbliži koži maskera, donja vreća, mora biti od *Aso-Oke*, indiga i bele trake. Veoma liči na pokrov u koji su umotani mrtvi. Ova vreća, zajedno sa mrežom za lice i ruke, mora u potpunosti zapečatiti telo maskera. Mreža efektivno prikriva crte lica i ruku koje bi mogle otkriti njegov identitet. Na vrhu ove podloge postavljaju se slojevi platnenog tekstila.

Dok se masker vrti, platna se vijore, stvarajući „vetar blagoslova”.¹⁶ Dizajn kostima je stoga usko povezan sa koreografijom predstave. Da bi kostim bio lep, a samim tim i moćan, tekstil je ukrašen šarama, pletenicama, šljokicama, resicama i amajlijama. U amajlijama se nalaze lekoviti preparati koji imaju veliku moć (ashe), obezbeđujući zaštitu od neprijatelja u vreme kada je transformisana osoba ranjiva. Međutim, glavne zaštitne amajlije nalaze se na unutrašnjoj strani kostima, a ne spolja.

Metalni predmeti se takođe prišivaju na odeću. Oni hvataju svetlost dok se nosilac kreće, stvarajući bljeskove koji sugere-

rišu vezu sa duhovnim svetom, *Orunom*. Ansambl Egungun deluje kao medij za transformaciju maskera u svoje pretke. Egungun društvo se sastoji od muškaraca i žena čije porodice imaju pravo da predstave maskenbal. Muškarci se maskiraju. Žene nikada ne nose kostime, iako učestvuju u horu koji peva pesme hvale *oriki* i pesme o istoriji porodice. Starije žene koje imaju visok status vrše prizive predaka, molitve i prinose žrtve. Egungun¹⁷ festival se slavi svake godine i prenosi se sukcesivno na generacije. On traje nekoliko dana i jača veze koje ujedinjuju porodice zajednice Joruba sa preminulim precima. Višestruki skriveni i vidljivi slojevi tkanine koji se koriste za kreiranje kostima Egungun označavaju svetost. Slojevi, koji se kombinuju, sugerišu ponovno spajanje preminulih i živih.

Kostimi se prepravljaju i obnavljaju za upotrebu iz godine u godinu, a dodaju se slojevi novih tekstila i amajlija kako bi se izrazilo sećanje i čast. Međutim, kroz proricanje, odnosno preko *Babalaoa* predak može tražiti novu nošnju.¹⁸ U pravljenju kostima učestvuju njen vlasnik, sveštenik *Ifa*, krojač, travar koji priprema lekove i cela porodica. U zavisnosti od statusa, porodica može po-

16. Pretpostavlja da se da povetarac blagoslova koji je stvorio Egungun se takođe može odnositi na Oju, ženu Šanga. Oja je vihor, koji se smatra vetrom blagoslova, koji prethodi Šangu, oluji. Oja je takođe oriša ponovnog rođenja i smrti povezana je sa lku (smrt). Živi na ulazu u groblja.

17. Veruje se da ovaj festival pomaže u razvoju trgovine i generalno povezuje narod Jorubalanda, bez obzira na njihova verska uverenja. Članovi društva plešu na pijacama, noseći svoje maske da predstavljaju pokojne duhove svojih predaka, duh koji će se obožavati isključivo se odlučuje konsultacijom *Ifa Orakla*.

18. Razgovor autorke sa Babalom, *Ifa* sveštenikom.

sedovati nekoliko tipova kostima Egun-gun, koji mogu predstavljati specifične ili kolektivne pretke zajednice Joruba.

DOGON

U usmenom predanju naroda zapadne Afrike veoma je zastupljena ideja o blizancima kao paru koji čini skladnu celinu, dok su kosmogonijskim pričama ponekad prikazani kao rodončelnici ljudske zajednice. S druge strane, prema dogonskom mitu o stvaranju sveta čitav ljudski rod potekao je od četiri para blizanaca – Nomoa.¹⁹ Dogoni²⁰ su narod koji nastanjuje zapadnoafričku državu Mali, uz obalu reke Niger. U svojoj tradicionalnoj kulturi i umetnosti, Dogoni su sačuvali veoma stare ideje o jedinstvu sveta i što je posebno značajno – o međuzavisnosti čoveka i kosmosa.²¹

Svaki par Nomoa je bio princip dvojnosti suprotnih polova. Prema verovanju, u jednoj polovini jajeta, muški princip nije sačekao potreban period sazrevanja koji je odredio Ama, već se pojavio iz jajeta pre vremena, sam, bez svog ženskog principa. Otkinuvši deo posteljice, spustio se u prostor sa namerom da napravi svoj sopstveni svet.

Ovo nesavršeno biće zvano Ogo, pretvorilo se u životinju „bledog lisca“ (*Vulpus pallida*), Jurugu. Nepotpun, nesavršen i usamljen, u nemogućnosti da stvori svoj svet, Jurugu se vratio na nebo, pokušavajući da pronađe svoju žensku dušu. Ama je, želeći da ispravi grešku, iz druge polovine jajeta stvorio potpuno dvojno biće Nomo, koje je sadržavalo oba principa i predstavljalo božansko savršenstvo i izvor života. Prema mitskoj priči, Nomo je bio zelene boje, sa gornjim delom tela u ljudskom obliku, dok je od pojasa na niže imao obik zmije.²² Da bi doveo u red svet, Ama je poslao na zemlju jednu veliku arku, odnosno „ambar“ u kojoj je bilo četiri para Nomoa, koji su inkarnacija prvog. U arki su se nalazili začeci životinja, biljaka i svih stvari koje su stvorene na zemlji.

Među mnogobrojnim predmetima koji simbolišu određene delove dogonske mitologije, nalazi se i simbol arke – kovčega – ambara pomoću koje se Nomo spustio na zemlju, zajedno sa semenjem biljaka, životinjama i svim drugim stvarima koje postoje na zemlji. Ambari koji simbolički predstavljaju arku su uvek ukrašeni figurama Nomoa u polusedećem ili sedećem položaju, sa podignu-

19. Prodanović–Bojović, 2016: 34.

20. Dogoni ili Dogo kako sebe nazivaju žive u Maliju. Bave se zemljoradnjom, stočarstvom i delimično lovom. Podizali su svoja naselja na nedostupnim mestima, na stenama, što je predstavljalo vrstu utvrđenja. Žive u izolovanom renou platoa Bandiagara. Po predanju, Dogoni su u te oblasti došli pod pritiskom talasa islamizacije. Dogoni su vekovima uspeali da sačuvaju svoju kulturu, bez obzira na evropski uticaj i blizinu Tombuktua, starog centra islamizacije Sudana. Dogoni su najbolje proučen narod u Africi.

21. Arandelović–Lazić: 30.

22. Arandelović–Lazić: 41.

tim rukama, a ponekad i spuštenim na kolena. Brave na vratima dogonskih ambara su često ukrašene likom Nomoa ili parom antropomorfnih figura koje predstavljaju figure predaka. Često je taj dao ukrašen i cik-cak linijom koja simboliše predstavu zmije. Ovde je uloga predaka da štiti sve što se nalazi unutar amabara. (Slika 2)

Kult predaka je u suštini posvećen kontinuitetu života, i neuništivosti životne snage koju je Stvoritelj podario svemu što postoji na svetu. Životna snaga, njama (*nyama* - ili kod Joruba aše (*ashe*)) ne samo da pokreće svet, već utiče da se svet menja. Ona je neuništiva i prenosi se sa predaka na potomke, a takođe utiče i na međusobne odnose ljudi, kao i na odnose čoveka i sveta u kome pojedinac živi.²³ Najznačajniju ulogu u komunikaciji i neprekidnoj vezi između neba i zemlje, božanskog i ljudskog sveta, po verovanju Dogona, imaju sami preci, čiji je uticaj moguć ne samo na život njihovih potomaka, već i na delovanje mnogih božanskih i duhovnih sila.

Značaj predaka kod Dogona i njihova bitna uloga u povezanosti ljudskog sa božanskim se ogleda u izuzetnom prikazu figura predaka na stolici, sedištem koje je pripadalo Hogonu, starešini Dogona, zaduženog za pravilno funkcionisanje sveta. Izvajane figure predaka spa-

jaju dve kružne površine, odnosno nebo i zemlja, vidljiv i nevidljiv svet, ljudski i božanski.

Kult Binu vezuje ljude sa dušama besmrtnih predaka koji nisu umrli već su se pretvorili u Nomoa, preuzevši oblik zmije. Prema mitologiji Dogona kada se arka sa četiri Nomoa spustila na zemlju, Binu Seru je poveo rat protiv Jurugu koji je ukrao sedam semenki namenjenih čoveku. Pobedivši bledog lisca, Bina Seru predao je svom nasledniku Devi (*Dewi*), „kamen” koji simboliše sedam semenki i osnovao je ovaj kult. Dok je kult Lebe posvećen zemlji, plodnosti tla i ljudi, opštem održanju i unapređivanju ljudske zajednice, to je istovremeno i zemljoradnički kult. Prema verovanju Dogona, i Lebe je vaskrsao uzevši obličje zmije. Lebe je doneo smrt, a istovremeno i život, tako ostvarivši kontinuitet života. On je omogućio njihov opstanak i napredak.²⁴

Kada su Dogoni, počinivši prestup prema zakonima Ame, učinili da rajska zemlja u kojoj su do tada živeli postane suva i neplodna, rešili su da se presele i da sa sobom ponesu posmrtnu ostatke Lebea. Otkopali su njegov grob i našli živu zmiju koja im je pokazala put. Verujući u izuzetnu plodnost tla koje je oživilo Lebea, poneli su sa sobom nešto zemlje i u novoj domovini podigli oltar i osnovali kult Lebea, verujući da je Lebe – zmija –

23. Isto: 62.

24. Aranđelović–Lazić: 69.



Slika 2. Vrata ambara zajednice Dogon
Fotografija preuzeta sa Getty Images

izvor plodnosti tla i čovečanstva. Za kult Lebe zadužen je hogan, poglavar i starešina sela. Prema verovanju i tradiciji, smatra se da je hogan naslednik Lebea.

Veza hogona sa Lebeom – zmijom i njegovo poreklo od prvih potomaka Lebea, prikazan je na štapu koji se čuva u zbirci Muzeja afričke umetnosti u Beogradu. (Slika 3) Na gornjem delu štapa izrezbarene su dve figure predaka, dok sama drška, rađena u ovalnom obliku, predstavlja zmiju čiji rep štrči izvan štapa, dok je na početku ovog ovala urađen ljudski lik.²⁵

Kult predaka u užem smislu, koji kod Dogona kao i kod većine afričkih naroda, čini osnovu religijskog i društvenog sistema, je porodični i rodovski kult. Međutim, ovde je on istovremeno posvećen svim precima koji su umrli posle vaskrsnuća Lebea. Oltar posvećen precima, na kojem se prinose žrtve, i gde im se ljudi obraćaju, nalazi se u velikoj kući *ginu*, koja se smatra kućom predaka u kojoj živi starešina porodice.²⁶ Prema mitologiji Dogona, kada se posle smrti Lebea, pojavila smrt među ljudima, izrađivane su statue od drveta da bi prihvatile duše umrlih. One su postavljane na oltare predaka, ali su tokom vremena figure predaka, preko kojih potomci dolaze u vezu sa umrlim članovima porodice

i svojim precima uopšte, dobile mnogo šire značenje i namenu. Rađene kao posebne statue ili izrezbarene figure na vratima, bravama, štapovima i drugim predmetima, figure predaka prepoznatljive su po položaju i načinu prikazivanja ljudskog tela. Deluju statično, a istovremeno veoma snažno.²⁷

U vezi sa kultom predaka, sa smrću određenog člana zajednice i verovanjem u neuništivost i večnost životne energije, kod Dogona, kao i mnogih drugih zajednica u Zapadnoj Africi, odražavani su ustaljeni običaji i rituali u kom su izuzetnu ulogu imale ritualne igre pod maskama. Reč *Imina*, kako Dogoni nazivaju maske, ne odnosi se samo na predmet od rezbarenog i obojenog drveta, već na kompletno odelo i sva pomagala koja se koriste za vreme igre. U tradiciji Dogona igre pod maskama priređivale su se za vreme pogrebnih svečanosti i posebne svečanosti *Dama*, koja se održavala svake dve ili tri godine, a koja je bila posvećena svim članovima zajednice koji su umrli u tom periodu. Ponekad bi *Dama* mogla biti posvećena samo jednoj ličnosti ukoliko je ona bila od posebnog ugleda i društvenog značaja.

25. Arandjelović–Lazić: 70.

26. Isto: 71.

27. Arandjelović–Lazić: 72.



Slika 3. Štap Hogona

Fotografija preuzeta iz skenirane stranice iz muzejske monografije (Muzej afričke umetnosti – zbirka Vede i dr Zdravka Pečara, Dečje novine, Gornji Milanovac 1989)

Dama na dogonskom znači zabrana, i označava kraj žalosti, odnosno kraj određenih zabrana vezanih za smrt neke ličnosti, a koje se ne odnose samo na bliske rođake, već na celu zajednicu. Ritualne igre pod maskama koje se održavaju za vreme pogrebnih svečanosti i za vreme svečanosti *Dama* imaju pre svega namenu da spiritualne sile, oslobode ne smrću, odnosno duše umrlih njama (*nyama*), odvedu do njihovog konačnog boravišta, u porodične oltare predaka. U ritualnim igrama učestvuju svi obrezani muškarci i oni su činili tajno udruženje Ava (*Awa*).

Po pravilu, ženama, sem nekih retkih izuzetaka, nije bio dozvoljen pristup udruženju.²⁸ Svaki član udruženja ili učesnik igara starao se o svojoj maski i celokupnom odelu koje je koristio za vreme igre. Mnogi izrađuju maske sami, ali masku može izraditi i neko od rođaka ili poznatih rezbara. Boje kojima su obojene maske, kostimi i ukrasi, imaju sasvim određeno značenje i obeležavaju prisustvo četiri osnovna elementa, četiri stvari kize nej (*kize nay*) koje su jedno i predstavljaju *Amu*, vrhovnog stvoritelja. Crna je boja vode, crvena vatre, bela vazduha, oker zemlje. Maska *Imina na* – Velika maska, je po predanju majka svih maski. Na njoj se nalaze antropomorfni elementi na licu maske i geometrijski ornament

na gornjem delu maske koji je visok do 10 m. Na njoj se nalazi i predstava glave zmije. Tu masku je moguće videti na ceremoniji Sigi.²⁹ (Slika 4) Praznik Sigi se održava jednom u šezdeset godina, a četiri meseca pre početka praznika pravi se Velika maska. Ljudi odlaze u šumu da bi pronašli visoko stablo za izradu ove maske. Oni obaraju drvo izgovarajući reči da bi se zaštili od Njame drveta. Drvo se obrađuje nedaleko od sela. Duž cele visine maske izrađuje se predstava zmije i ukrašava se crvenim i crnim trouglovima. Na samom kraju procesa se žrtvuju pile i pas, te se na masku prosipa i ulje od susama. Ovaj obred je praćen mitološkim tekstom u kome se kaže da krv pileta, psa i ulje prosuto na Veliku masku silazi u grlo svih da bi se loše reči zatvorile u rupu, a dobre ostale u zajednici.

Čitav ritual ima za cilj ne samo da u masku pređe duša pretka koja je napustila svoje pređašnje stanje, već da se privuku duše posvećenih koji su umrli za vreme poslednjeg praznika Sigi. Pored psa i pileta žrtvuje se i gušter za kog se smatra da ima jaku životnu energiju Njamu. Članovi zajednice gde se održava Sigi pri nose žrtve Maski do sledećeg praznika.³⁰

Za vreme pogrebnih ceremonija važnu ulogu imaju bubnjevi koji predstavljaju ritam kosmosa. Tokom rituala Dogoni iz-

28. Isto: 76-77.

29. Kovač, 1996: 54.

30. Kovač, 1996: 54.



Slika 4. Imini na, Velika maska zajednice Dogon
Fotografija preuzeta sa
Getty Images

govaraju: Maska ide prema bubnju. Reči prati bivolji rikač koji predstavlja govor umrlog. On prati pojavu Velike maske, te objavljuje da je smrt prisutna. Bivolji rikači se prave u vreme svečanosti Sigi posvećenoj smeni generacije i obnavljanju sveta.³¹

SENUFO

Kod naroda *Senufo*³² iz regije Folona u jugoistočnom Maliju, kada starešina zajednice premine oda se velika počast kako bi mu se olakšao dostojanstven prelazak u zagrobni život, u svet predaka, koje Senufo nazivaju *kubelekanha* ili „selo mrtvih”. U prošlosti, organizovana

je jedinstvena ceremonija sastavljena od niza različitih faza kako bi se pokojnik neprimetno prevezao iz smrti u zagrobni život, do predaka. Danas postoje dve različite ceremonije, svaka sa svojim grupom rituala. Ubrzo nakon smrti organizuje se kutonri ili *kupirigi* („sveži” pogreb), te pogrebna slavlja *kuugi* ili *kuwaagi* („suvi” sprovodi) osmišljeni da integriraju pokojnika u svet predaka.

Tokom Senufo pogreba, mogu se videti sva udruženja različitih uzrasta, posebno muzička i izvođačka. Poslepodne i u večernjim satima počinju da pristižu različite „delegacije” iz susednih sela, svaka sa svojim prepoznatljivim tradicional-

31. Arandelović–Lazić, 2001: 90.

32. Senufo, Siena, Sene, Senoufo, ili Syenambebe je narod koji naseljava granične oblasti između savane i vlažnih tropskih oblasti šuma Malija, Gvineje, Obale Slonovače i Burkine Faso. Po legendi, došli su u te oblasti sa severoistoka pre četiri veka. Senufo su pretežno zemljoradnici koji gaje kukuruz, proso, jam i kikiriki. Tajna društva kod Senufo zajednice imaju značajnu religijsku i socijalnu funkciju.

nim performansom. Svako je pozvan od strane jednog ili više rođaka pokojnika. Pesme, plesovi i drugi obredni događaji osmišljeni su kako bi ovekovečili tradiciju i običaje predaka. Za Senufo, smrt (*kuwi* ili *kaguwi*) označava kraj nečijeg života na zemlji i prelazak u drugi svet, a više se vidi kao promena okoline nego kao kraj. Interesantno je da se smrt retko smatra „prirodnom“. Dok se povremeno smrt smatra rezultatom zlonamernih sila, najčešće nastupa zbog niza grešaka (*wururi* ili *wiriri*) koje je neko napravio svesno ili nesvesno.

Pogrebni obredi *bi kelelahala*, *bi loho wo*, *koliwaari* (doslovno: srediti poslove, sipati vodu, baciti/prevrnuti stolicu) su jedino sredstvo za ispravljanje ovih grešaka, a često se sastoje i od spiritualnog čišćenja potomaka pokojnika, kako bi se pokojniku osiguralo mesto među precima.³³

U prvih nekoliko dana nakon smrti muškarca Senufo, njegovo telo pokopaju članovi njegove porodice. Tokom sahrane, sa obe strane posmrtnih ostataka, položenih na rezbareni drveni odar ili prostirke koje prekrivaju pod, postavljaju se bubnjevi. U dogovoreno vreme, član zajednice kojoj je pripadao pokojnik obavlja ritual kojim se on inicira u društvo duhova predaka. Na kraju rituala seoski starešina zamahuje udaraljka-

ma s jedne strane na drugu i povremeno udara o zemlju kako bi probudio duhove predaka.

U međuvremenu, mladići idu iza starijih noseći telo pokojnika. U određenom trenutku ceremonije povorka se zaustavlja, a na telo pokojnika se stavlja par udaraljki. Nakon toga, procesija se nastavlja do groblja koje se nalazi na kraju sela. Nakon što je telo pokopano, bubnjari se vraćaju u svetu šumu *Poro* gde ostaju do sledećeg pojavljivanja. Nakon pogreba, Senufo zajednica slavi svečani pokop. Dužina pogrebne proslave Senufo odgovara društvenoj važnosti pokojnika, pa bi za važne članove muškog društva *Poro* sahrana mogla trajati nedeljama. Za to vreme održavaju se proslave pod maskama u čast mrtvih.³⁴

Tajno društvo *Poro* kod Senufo zajednice staro je nekoliko stotina godina. Povezano je sa sličnim društvima u Zapadnoj Africi. Ovo društvo neguje običaje predaka ne dozvoljavajući da nestanu. Postoji legenda po kojoj je prvi duh *Poro* imenovao svoju ženu za vođu ženskog dela društva. Tajno društvo se sastajalo u „svetoj šumi“ pored sela, na mestu gde je sahranjen njihov osnivač. Glavnog maskiranog igrača smeju da vide samo članovi društva. On nosi kponjugo (*Kponyungu*) masku koja izgleda kao mešavina nekoliko životinja.

33. Coulibaly, Frank, 2015.

34. Dalas Museum of Art, 2017.

Maska može uključivati ikonografske detalje preuzete od bivola, bradavičaste svinje, krokodila i antilope, u svojim većim delovima, te male prikaze kameleona i ptice, a ponekad i zmije. Čini se da je svaka Kponjung maska, ili kako se još naziva bljuvač vatre, individualna za društvo Poro koje ju je napravilo. (Slika 5) Postoji više tumačenja značenja izgleda i svrhe Kponjungo maske. Neki kažu da njen izgled treba da utera strah u gledaoce ceremonije, dok drugi kažu da je to kako bi zaštitili dušu pokojnika teranjem zlih duhova i izjelica duša. Budući da je maska mešavina nekoliko predstava životinja koje stvaraju stvorenje koje se nikada ne bi moglo naći u prirodi, predstavlja na neki način demone, ili njegov duh s njima, te privremeno postaje njegovo otelotvorenje.³⁵ U čeljust maske se stavljaju određene biljke i smole koje su se palile i održavale plamen da se duša neometano uvede u svet predaka.

Iako svaka zajednica ima svoje tradicionalne rituale, jedna stvar ujedinjuje sve narode Zapadne Afrike – obavljanje kolektivnog pomena precima. To se praktikuje i danas, iako su mnoge zajednice poprimile hrišćanstvo i islam, nikad se nisu odrekli svoje prakse poštovanja predaka, konsultovanja sveštenika, uređivanja oltara. Komunikacija sa precima nikad nije izostavljena. Ona je praćena organizovanjem svečanosti prvim pre-

cima, pomenom članovima zajednice. Članovi zajednica različitim magijskim postupcima žele da uspostave odnos između sveta živih i preminulih od kojih se očekuje pomoć i zaštita. Maske, figure, muzički instrumenti koji prate ceremoniju, te tajni jezici sveštenika, predstavljaju medijume preko kojih se uspostavlja komunikacija između zajednice, mitskog pretka i preminulih članova koji imaju zaštitničku funkciju.

35. Van Bramer, 2017.



Slika 5. Kponyungo, Bljuvač vatre, Senufo zajednica
Muzej afričke umetnosti, preuzeto sa Vikipedije

LITERATURA

1. **Arandžević-Lazić, 2001:** J. Arandžević-Lazić, *Mit i sistem sveta u umetnosti Dogona*, Beograd: Neza-visna izdanja Slobodan Mašić
2. Coulibaly Nafogo, Frank Barbara. Senufo Funerals in the Folona, Mali. Semantic Scholar. 23.3.2022.
3. **Kovač, 1996:** S. Kovač, *Maska kao znak – Tajni jezik zapadnoafričke maske*, Beograd: Filozofski fakultet
4. **Njegovanović-Ristić 2000:** N. Njegovanović-Ristić, *Figure predaka*, Beograd: Muzej afričke umetnosti
5. **Van Bramer Stephanie. Learn More:** Senufo Firespitter Mask. Pacific Lutheran University. 23.3.2022.

HONOURING THE CULT OF ANCESTORS AND FUNERAL CEREMONIES IN WEST AFRICAN COMMUNITIES

It is known that most African communities respect the tradition of honouring and worshipping ancestors. This practice involves burial with great honours, followed by big ceremonies and belief in the everlasting existence of the ancestor's soul that protects and guides descendants. These communities do not believe that death is the ultimate end, but rather a beginning of a new life - an afterlife in which the ancestor is tasked with protecting their family members.

Even though this practice is common for most African communities, each one has its own closed and particular traditions. This article will focus on three of them - Yoruba, Dogon, and Senufo. The goal is to present different beliefs and the mythology behind them and allow the reader to dive into the world of remarkable craftsmanship needed to prepare objects for the ceremonies and artefacts used to worship the dead.

While the article is mainly based on the works by West-African culture and tradition researchers, a lot of presented information was gained through personal conversations with Yoruba Ifá priests.

djuric.aleksandra89@gmail.com

“SAMA JE ONA PREGAZILA VREME I PREVAZIŠLA MUDROST SLAVNOGA SOLOMONA”: VIZUELNA KULTURA I VLADARSKA IDEOLOGIJA ANICIJE JULIJANE

ANTONIJA JOVIČIĆ, TEODORA STEVANOVIĆ

Studentkinje osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Predmet ovog rada jeste vladarska ideologija Anicije Julijane (463—527/8) iskazana kroz njenu ktitorsku delatnost. U radu se ispituju karakteristike i definiše ktitorstvo žena kao društveni fenomen kasnoantičkog sveta, u ovom slučaju kroz sačuvane ili putem drugih izvora poznate spomenike, koji se vezuju za Aniciju Julijanu, sa akcentom na njen portret iz rukopisa Bečki Dioskurid i crkvu Svetog Polieukta. Cilj rada je utvrđivanje simboličkih mehanizama kojima je Anicija Julijana javno demonstrirala svoju vladarsku ideologiju uz detaljnu analizu navedene ktitorske delatnosti.

Ključne reči: Anicija Julijana, ktitorska delatnost, Bečki Dioskurid, crkva Svetog Polieukta, vladarska ideologija

Period od sredine V do početka VI veka obeležili su različiti verski, etnički i politički problemi koji su se kretali od sukobljavanja pravovernih hrišćana i monofizita, preko „varvarizovanja državnog aparata”¹ kao posledica opštih geopolitičkih prilika na evropskom kontinentu u vreme Seobe naroda, do unutardržavnih političkih nestabilnosti koje su uzrokovale učestale smene na prestolu i javno ispoljavanje nezadovoljstva naroda.² U ovakvoj društveno-političkoj klimi javlja se težnja za državnom stabilizacijom

i duhovnom rehabilitacijom Carstva u kojoj se naročito ističu napori nekolicine koji su pretendovali na vladarski presto.

Neprevaziđena u želji da svoju dinastiju ustoliči na prestolu i nepopustljiva u ubeđenju da na to niko ne polaže veće pravo do jedne patricijke iz teodosijanske loze, Anicija Julijana (oko 463—527/28) je u tom ideološkom okviru aktivno i svesno konstruisala svoj političko-verski identitet. Njen otac Flavije Anicije Olibrije (Flavius Anicius Olybrius, vladao tokom 472. godine) bio je jedan

1. Ostrogorski 1987: 78.

2. Bardill 2005: 339-341; Ostrogorski 1987: 78-83.

od poslednjih rimskih careva koji je vladao na zapadu i bio je izdanak slavnog roda *gens Anicia* čiji su pripadnici još od vremena Punskih ratova pa do samog Flavija zauzimali najviše državne pozicije i činili elitu rimskog društva.³

Sa druge strane, možda je značajnije poreklo sa majčine strane koje seže do cara Konstantina. Naime, njena majka bila je Placidija Mlađa, ćerka Valentinijana III i Licinije Evdokije preko kojih se uspostavlja direktna dinastička veza sa Teodosijem I kome su njih dvoje bili unuk i praunuka — Valentinijan III bio je sin Gale Placidije, a Licinija je bila ćerka Teodosija II čiji je otac Arkadije, sin Teodosija I.⁴ Dakle, u njenom identitetu sjedinjuju se konstantinovska, valentinijanska i teodosijanska loza čime se trostruko podcrtava njeno imperijalno poreklo. Ova gotovo legendarna genealogija davala joj je neprikosnoveni legitimitet na osnovu kojeg je crpela svaki podsticaj da se uspostavi na vladarskom tronu i kroz svojevrsni *renovatio* povratiti svojoj dinastiji kontinuitet prekinut usled političkih previranja.

Veoma pragmatično, Julijana je to pre svega pokušala da obezbedi dinastičkim povezivanjem svoje loze sa vladajućom kućom kroz brak svog sina sa kćerkom aktuelnog vasilersa Anastasija I (491-518).⁵

Kako je bila izuzetno obrazovana i učenja, Julijana je veoma dobro razumela kompleksni sistem patronaže i u njemu prepoznavala potencijal za iskazivanje višeslojnih poruka, te je ktitorska delatnost u stvari bila težište za ispoljavanje njene osobene vladarske ideologije.

PORTRET ANICIJE JULIJANE U BEČKOM DIOSKURIDU

O ktitorskoj delatnosti Anicije Julijane i statusu koji je uživala među svojim privrženicima u narodu, prvenstveno svedoči rukopis *Vienna Dioscurides, Codex Vindobonensis, med. gr. 1*, tzv. *Bečki Dioskurid* koji se datuje u drugu deceniju VI veka (oko 512).⁶ Ovu zbirku medicinskih tekstova Dioskurida i drugih antičkih autora, ilustrovanih sa približno 500 celostraničnih minijatura darovali su stanovnici grada Honorate Aniciji Julijani u znak zahvalnosti što je podigla crkvu u njihovom mestu.⁷ Među minijaturama se posebno ističe složena portretna kompozicija na l. 6^v na kojoj je prikazana Anicija Julijana na svečanom prestolu, okružena personifikacijama signiranim kao Velikodušnost (*Megalopsychia*), koja drži vreću zlatnika, i Razboritost (*Phronesis*), koja u ruci ima kodeks.⁸ (Slika 1)

3. Harrison 1989: 36; Kiilerich 2001: 172.

4. Harrison 1989: 36.

5. Harrison 1989: 36; Milner 1994: 73-74.

6. Kiilerich 2001: 169.

7. U Hronici Teofana Ispovednika zabeleženo je da je ovu crkvu podigla Anicija Julijana do 512. godine i da je bila posvećena Bogorodici, što se uzima i kao *terminus post quem* za nastanak rukopisa, isto: 171-173.

8. Isto: 172.



Slika 1. Portret Anicije Julijane, *Vienna Dioscurides*, *Codex Vindobonensis*, *Med.Gr. 1*, tzv. *Bečki Dioskurid I. 6'*, Nacionalna biblioteka Austrije u Beču, VI vek, izvor: <https://smarthistory.org/the-vienna-dioscurides/>

Ispod Velikodušnosti nalazi se puto koji dariva Julijanu kodeksom i označen je sa *Pothos tes philoktistou*, što se može slobodno prevesti kao Želja za građenjem, Ljubav prema građenju. Pored njega predstavljena je žena u proskinezi koja označava personifikaciju *Eucharistia ton technon*, odnosno Zahvalnost umetnosti.⁹ Čitava kompozicija smeštena je u borduru izvedenu motivom čvornatog kanapa koji formira dva prepletena kvadrata koji tako konstruišu osmokraku zvezdu upisanu u krug. U svakom od osam krakova zvezde upisano je po jedno slovo imena Julijana (IOYΛΙΑΝΑ), što je jedan od dokaza da je u pitanju portret Anicije Julijane, a to sa sigurnošću potvrđuje zapis zabeležen u okviru minijature kojim građani Honorate veličaju princezu Aniciju Julijanu.¹⁰

Portret je vizuelno uobličen na ikonografski dvosmislen način, gde je Julijana prikazana sa jedne strane kao patricijka plemenitog porekla, dok sa druge strane postoje eksplicitno imperijalne ikonografske reference. Pre svega, Julijana je predstavljena na tronu sa grifonima/lavovima, na purpurnom jastuku i sa supedionom pod nogama, kako su smeli da se prikazuju isključivo carevi, dok su čak i carice mogle biti prikazane jedino

u stojećem položaju.¹¹ Osim toga, od dodatnih regalnih insignija ona na glavi nosi carsku dijamantu, a na nogama ima crvene cipele koje su možda bile ukrašene biserima, što je takođe neuobičajeno, jer je takvu obuću jedino nosio car (npr. car Justinijan na mozaiku u crkvi San Vitale u Raveni), dok su obične crvene cipele nosile carica i dvorske dame.¹² Podjednako eksplicitan imperijalni iskaz je čin proskineze koji se izvodio isključivo pred carem, a pred caricom samo na krunisanjima.¹³ Dakle, ova predstava je obilovala rodno ambivalentnim ikonografskim asocijacijama koje su ukazivale na Julijaninu ambiciju da vlada Carstvom, iako to njoj nije bilo dostupno kao jednoj ženi, ali jesu govorile u prilog njenoj težnji da uspostavi svoju lozu kao vladarsku dinastiju dostojnu prestola.

Ove višeslojne poruke se još jasnije očitavaju iz alegorijskog prikaza njenog karaktera, kojeg krase vrline velikodušnosti i razboritosti, što su ujedno najvredniji kvaliteti jednog vladara — filantropija pokazuje da vladar brine o svom narodu, dok je razboritost izraz političke mudrosti i ukazuje da ume da upravlja državom.¹⁴ Kroz attribute vreće novca i kodeksa, ove osobine prikazane su kao inherentne Aniciji Julijani, a po-

9. Isto: 172.

10. Isto: 171.

11. Isto: 177.

12. Isto: 174.

13. Isto: 177.

14. Isto: 178-181.

sebno će se njena mudrost naglašavati kao njena najveća vrlina i u narednom periodu, kako o tome upućuje i ktitorski natpis na crkvi Svetog Polieukta, o kome će kasnije biti reči, a u kome se navodi da je svojom mudrošću premašila čak i Solomona.¹⁵

Još jedan motiv koji se javlja kasnije i u Svetom Polieuktu jeste paun koji se nalazi na samom početku rukopisa u vidu celostranične minijature. Paun nosi različita simbolična značenja, ali na ovom mestu je bitno istaći da se paunovo perje često pojavljuje u imperijalnom kontekstu kao ukras ili motiv na carskim šlemovima i medaljama. Njegova pojava može se shvatiti kao još jedan regalni, možda lični, simbol Anicije Julijane, čemu u prilog ide i skulptoralni program crkve Svetog Polieukta o kojem će još biti reči.¹⁶ (Slika 2) Dakle, može se zaključiti da ovo nije bio običan portret jedne intelektualke plemenitog porekla, već princeze sa imperijalnim aspiracijama. Budući da joj je ova knjiga uručena kao poklon i da je ova minijatura bila namenjena njenoj privatnoj upotrebi, sve poruke koje potencijalno šalje ova slika bile su upućene samo njoj i njenoj porodici. To je važno uzeti u obzir u kontekstu političke krize uoči 512. godine jer poručuje da su nje-

ni sledbenici imali potrebu da joj neposredno ukažu da je njena porodica bila priželjkivana vladarska dinastija.¹⁷ Ova veoma promišljena kompozicija sa svojim suptilnim ideološkim porukama bila je podudarna Julijaninoj ambiciji da se političke prilike odigraju povoljno po njenu porodicu dolaskom na presto nekog predstavnika iz njene dinastije.

ŽENSKO KTITORSTVO U KASNOJ ANTICI

U periodu od V do VII veka podizanje zadužbina postalo je standardna aktivnost ženskog vladarskog modela.¹⁸ Pobude ženske pokroviteljske delatnosti bile su različite, od krajnje lične prirode, što je podrazumevalo širok dijapazon individualnih motiva koji su sentimentalno i afektivno povezivali ktitore i svetitelje kojima se podiže građevina, do odraza različitih političkih agendi.¹⁹ Za razliku od muškaraca, ženama je pristup javnoj sferi delovanja bio ograničen, ali je pokroviteljstvo svake vrste omogućavalo pristup javnom prostoru u kojem su žene mogle da iskažu svoje ideje, postignu sopstvene političke ciljeve, utvrde ili uzdignu dinastički i vlastiti položaj.²⁰ Ktitorski čin nije podrazumevao isključivo podizanje novih zadužbina i osniva-

15. Isto: 182

16. Isto: 183.

17. Kiilerich 2001: 185-186.

18. James 2001: 151.

19. Isto; James 2011/2012: 63.

20. James 2011/2012: 63.



Slika 2. Minijatura sa predstavom pauna, *Vienna Dioscurides*, *Codex Vindobonensis*, *Med.Gr. 1*, tzv. *Bečki Dioskurid I. 1^v*, Nacionalna biblioteka Austrije u Beču, VI vek, izvor: <https://smarthistory.org/the-vienna-dioscurides/>

nje novih kultnih mesta, već i obnavljanje postojećih i starijih sakralnih toposa, što je sa sobom povlačilo dodatne ideološke i političke konotacije. Nadovezivanjem na prethodnog ktitora reaktualizuje se njegov ideološki i statusni identitet, te ktitor-naslednik na taj način simboličkim mehanizmima oživljava harizmu svog prethodnika sa ciljem da izgradi sopstvenu reputaciju, a neretko time demonstrira i da ga je „nadmašio”.²¹ Car Konstantin i carica Jelena bili su paradigmatični primeri vladarskog modela ktitorstva, a posebno su žene iz teodosijanske loze pokušavale da se upodobe svojoj „pramajki” Jeleni podizanjem za-

dužbina, prikupljanjem relikvija, vrlinom i odanošću veri i tako posledično postajale „nove Jelene”.²² Ktitorke su se mogle pozivati i na neposrednije pretkinje, što je za noseću ideju imalo težnju za povezivanjem sa već afirmisanom i poštovanom vladarkom koja je stekla status plemenite, pobožne, vrle i čovekoljubive hrišćanske carice i koja bi tim putem prenela te kvalitete na svoju naslednicu.²³

Nadovezujući se na ovaj sistem ženskog pokroviteljstva, Anicija Julijana se graditeljski uspostavila na mapi prestonice Carstva upravo obnavljanjem sta-

21. Isto: 64—65.

22. Brubaker 1997: 56; James 2001: 149.

23. James 2001: 152.

rijih kulturnih mesta koja su podigle njene prethodnice. Naime, Julijana je bila poslednja ktitorica crkve Sv. Eufemije u Carigradu. Nju je prvobitno podigla Licinija Evdoksija sredinom V veka, zatim je njena ćerka Placidija ukrasila u periodu između 461. i 472. godine, da bi na kraju sve poslove završila njihova unuka i ćerka Anicija Julijana, do 527/28.²⁴ Ova crkva se, kao i njena najvažnija zadužbina crkva Svetog Polieukta, spominje u X veku kao deo procesionog puta kojim se kretao car po povratku iz crkve Svetih Apostola, ali tačna lokacija nije utvrđena.²⁵ Kako sama crkva nije poznata na osnovu arheoloških ostataka, jedini izvor koji svedoči o njoj jeste prepisani ktitorski natpis, sačuvan u *Grčkoj antologiji*.²⁶ Crkva veoma dovitljivo kroz natpis „govori o sebi” u prvom licu jednine i pripoveda o svojim ktitoricama sa akcentom na njihovom plemenitom poreklu i porodičnoj tradiciji („Ja sam Kuća Trojstva i tri generacije su me gradile.”).²⁷ Po svemu sudeći, ova građevina bila je raskošno opremljena i zauzimala je važno mesto u carigradskoj sakralnoj topografiji. U Julijaninoj vladarskoj ideologiji ovaj sistem „ktitorskog nasleđivanja” zauzimao je centralno mesto, jer je pružao legitimitet njenim vladarskim pretenzijama, a ujedno su građevine koje je po-

dizala svedočile o njenoj moći, ambiciji, predisponiranosti i time postale vizuelni označitelji njenog statusa i pretnja svim potencijalnim suparnicima svojom impozantnom pojavnošću.

CRKVA SVETOG POLIEUKTA

Najreprezentativnija građevina koja najbolje ilustruje kompleksnost i višeslojnost Julijanine političke kampanje u borbi za presto i svojevremeno najveleplejnije zdanje Carigrada, bila je crkva Svetog Polieukta (524—527). Ktitorski natpis obaveštava da je prvobitnu crkvu podigla carica Evdoksija i posvetila je Svetom Polieuktu, a da ju je obnovila njena praunuka Anicija Julijana.²⁸ Evdoksija je bila supruga cara Teodosija II koja je ulivala nepoverenje u Carstvu zbog svog „paganskog” porekla, zbog čega je tokom života nastojala da uspostavi sliku o sebi kao podobnoj hrišćanskoj vladarki najpre putem upodobljavanja carici Jeleni.²⁹ U tom kontekstu istraživači razumeju i njen izbor posvete carigradske crkve jermenskom mučeniku Svetom Polieuktu, jer se Evdoksija iz monofizitizma preobratiла u pravoverno hrišćanstvo, na šta je ubedio episkop Jevtimije, koji je i sam bio vezan za kult Svetog Polieukta jer je njegovo rođe-

24. Brubaker 1997: 56; Connor 1999: 502—504.

25. Connor 1999: 502—504.

26. Prema: Connor 1999: 517—520; Harrison 1989: 33—35; Mango, Ševčenko 1961: 243—247.

27. Isto.

28. Connor 1999: 486—487; James 2011/2012: 64; Kiilerich 2001: 181; Mango, Ševčenko 1961: 243.

29. Brubaker 1997: 56—61; James 2011/2012: 67—68.

nje prorokovano upravo u svetištu posvećenom Svetom Polieuktu u Meliteni. Pretpostavlja se da je u znak obeležavanja svog preobraćenja ona poslala relikvije Svetog Polieukta iz Jerusalima u Carigrad da se pohrane u već postojećoj crkvi koja je tada dobila novu posvetu i tako postala crkva Svetog Polieukta. Stoga je kult Svetog Polieukta povezivan sa halkedonskim pravoslavljem i preobraćanjem iz jeresi.³⁰ U želji da dodatno istakne svoj legitimitet i plemenito poreklo, Julijana je odlučila da obnovi ovo zdanje i inkorporira ga u svoj dvorski kompleks u srcu Carigrada. O predodređenosti ovog poduhvata posvedočio je i deo epigrama u kome se navodi da je Evdokija božanskim providenjem svoj skromni hram ostavila u zaveštanje budućim naraštajima da izgrade još raskošnije zdanje.

Dalje se ističe da je upravo Julijana prepoznata kao dostojna tog zadatka koji je izvršila u slavu svojih predaka, nadmašivši svojom građevinom i čuveni Solomonov hram.³¹ Ktitorski natpis, odnosno epigram, bio je poznat i pre arheoloških istraživanja koja su započela 1960. godine, jer je u celosti bio prepisan u *Grčkoj antologiji*.³² Epigram je glavni pisani no-

silac poruka same građevine i zbog svoje književno-umetničke vrednosti može se analizirati kao zasebno ostvarenje i predstavlja specifičan primer hrišćanske aproprijacije antičkih žanrova enkomijuma i ekfrazе.³³ Pisan je epskim heksametrom i sastojao se iz enkomijuma tj. panegirika koji glorifikuje ktitoru Aniciju Julijanu i ekfrazе crkve koja pruža osnovne informacije o njenom izgledu i neke simboličke interpretacije njenih delova.³⁴ Započinjao je na ulazu u kompleks i na samom početku govorio je o mozaiku sa predstavom krštenja cara Konstantina, prvoj slici sa kojom se vernik susreće. Potom je oko atrijuma tekao deo natpisa koji se odnosi na opis unutrašnjosti crkve, odnosno ekfrazа, prepuna živopisnih pesničkih slika koje pripremaju vernika za očaravajuće prizore koji ga očekuju, a završava se u naosu crkve panegiričnom pripovešću o istoriji ovog zdanja i njegovim ktitorima.³⁵

Iako istraživači nisu u potpunosti saglasni po pitanju rekonstrukcije izgleda crkve Svetog Polieukta, pouzdano se može reći da je u osnovi crkva bila trobrodna bazilika sa širokim glavnim brodom sa podužnim bočnim ispustima u vidu eksedri sa severne i južne strane

30. Bardill 2005: 341; Гавриловић 2022: 379-403.

31. Connor 1999: 487.

32. Prema: Connor 1999: 517—520; Harrison 1989: 33—35; Mango, Ševčenko 1961: 243—247.

33. Isto: 486.

34. Connor 1999: 481; Pizzone 2003: 107-132.

35. Isto: 496-501.

koje su nadvisivale galerije, nartekсом na zapadnoj strani i apsidom na istoku.³⁶ Takođe, glavnom ulazu u crkvu se pristupalo iz prostranog atrijuma koji je vodio do ulaznih propileja.³⁷

Važan sakralni fokus crkve činila je i kripa koja se nalazila u substrukturnom delu crkve i kojoj se pristupalo koridorom koji je od nartekса duž glavnog broda vodio do kripte na istoku.³⁸ Martin Harrison, rukovodilac arheoloških iskopavanja koja su sprovedena na kompleksu, predložio je nakon sistematičnog istraživanja plan koji bi podrazumevao da je crkva imala po dve ekседre sa svake strane glavnog broda i nad njima galerije i izneo je hipotezu da je crkva bila zasvedena kupolom, iako nisu pronađeni nikakvi arheološki ostaci koji bi potkrepili taj stav.³⁹ (Slika 3) Sa druge strane, Džonatan Bardil je temeljno istražio mogućnost postojanja kupole uzevši u obzir ne samo arheološke ostatke, već i istorijske izvore i svedočenja savremenika, te je sugerisao da je superstruktura ipak bila rešena drvenom tavanicom, a da su naos pak flankirale po tri ekседre. Glavni argument u prilog toj tezi jeste stav istraživača da bi u slučaju postojanja kupole ona morala biti podržana

kontraforima (kao što je slučaj u crkvama Svete Irine i Svete Sofije), za šta nisu pronađeni arheološki dokazi.⁴⁰ (Slika 4) Osim toga, u obzir je uzet opis crkve Svetog Polieukta iz knjige *Grgura iz Tura Liber in gloria martyrum*, koji pominje anegdotu o tome kako je Julijana pretočila sve svoje bogatstvo u zlatni svod svoje zadužbine, kako ne bi morala da ga preda caru Justinijanu. U tom opisu Grgur koristi termin *camera* koji je u to vreme uglavnom označavao ravnu tavanicu, što je imalo i smisla jer je drvenu tavanicu najlakše oplatiti zlatnim panelima. Najzad, u ktitorskom natpisu se navodi da u crkvi Svetog Polieukta „stubovi pridržavaju zrake svetlosti” što na poetičan način ilustruje treperenje zlatnog odsjaja sa tavanice.⁴¹

Kako je u pitanju dvorska crkva, arheolozi su ispitali mogućnost da je postojao neki direktniji ulaz iz palate u unutrašnjost crkve do galerija, jer su pronađeni fragmenti na severnoj strani nartekса koji ukazuju na postojanje spoljašnjih stepeništa ili rampi. Sa severne strane uz narteks pronađeni su ostaci aneksa za koji među istraživačima postoji konsenzus da je najverovatnije imao funkciju baptisterijuma.⁴² Dakle, sama forma

36. Harrison 1989: 43-77, 127-136; Bardill 2005: 360-366.

37. Isto.

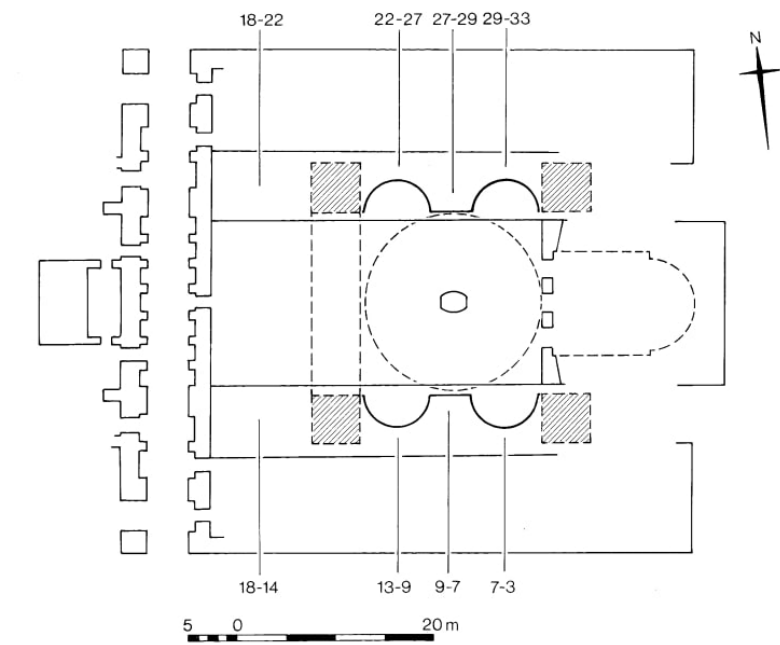
38. Isto.

39. Harrison 1989: 43-77, 127-136.

40. Bardill 2005: 360—366.

41. Isto: 346—359.

42. Harrison 1989: 134.



Slika 3. Predloženi plan M. Harisona, crkva Svetog Polieukta u Carigradu, VI vek, M. Harrison: *A Temple for Byzantium, the Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Austin, 1989.

crkve u arhitektonskom smislu verovatno nije predstavljala naročiti presedan, ali je na simboličkom nivou trebalo da materijalizuje proročku viziju idealnog hrama, što se posebno očitava u njenom unutrašnjem uređenju.

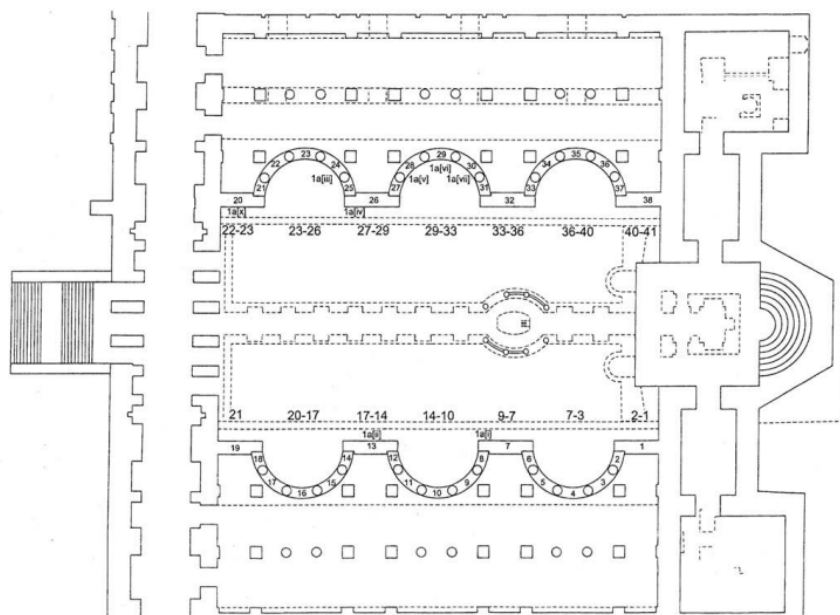
Julijana je jasno pokazala širinu svojih graditeljskih ambicija i epitomizovala glavne ideje svoje vladarske ideologije sledećim iskazom iz ktitorskog natpisa: „Sama je ona pregazila vreme, i prevazišla mudrost slavnoga Solomona, gradeći hram koji će primiti Boga”.⁴³ (Slika 5) Njena namera da „prevaziđe Solomona” nije se odnosila na težnju da sagradi novi

Solomonov hram i tako ga replicira, već da na zemlji sagradi nebeski hram koji se ukazao u viziji proroka Jezekilja poslatoj od Boga.⁴⁴ U ranohrišćanskoj teološkoj misli ovaj vizionarski hram, koji će se spustiti sa nebesa na kraju vremena, poistovećivao se sa Novim Jerusalomom opisanim u Otkrivenju (Otk 21, 1—27), što mu je davalo eshatološke dimenzije. Julijana tako svojom građevinom nije napravila kopiju imitirajući hram koji je postojao u realnom istorijskom vremenu, već realizovala jednu božansku i proročku ideju i tako stvorila original.⁴⁵ Otelvorenjem idealnog hrama, Julijana je želela da pokaže da je baš ona proroko-

43. Bardill 2005: 342; Connor 1999: 489; Ерделъан 2013: 87—88.

44. Milner 1994: 76.

45. Isto: 77.



Slika 4. Predloženi plan Dž. Bardila, crkva Svetog Polieukta u Carigradu, VI vek, J. Bardill, *A New Temple for Byzantium: Anicia Juliana, King Solomon and the Gilded Ceiling in the Church of St. Polyeuktos in Constantinople*, Late Antique Archaeology, Brill, 2005.

vani i izabrani pravednik koji je u Jezekiljevoj viziji opisan kao jedini dostojan i od Boga odabran da podigne taj hram.⁴⁶ Da bi to uspešno učinila, ktitorica je pažljivo ispratila instrukcije koje Bog daje Jezekilju (Jez. 40, 1—49), što se pre svega uočava u dimenzijama hrama. Naime, pri projektovanju crkve koristile su se idealne mere date u starozavetnoj knjizi proroka Jezekilja koje su iznosile 100 carskih kubita, što je u metričkom sistemu ekvivalentno 51,45 x 51,90 m, a tolike su i realne dimenzije crkve Svetog Polieukta. Takođe, dimenzije oltara Svetog Polieukta bile su identične dimenzijama Svetinje nad Svetinjama iz opisa

Jezekiljeve vizije i u Solomonovom hramu.⁴⁷ Parelele sa Jezekiljevim hramom mogle bi objasniti i razlog zbog čega je čitava crkva postavljena na platformu uzdignutu 5 m u odnosu na atrijum, jer se u viziji navodi: „Dužina trijemu bješe dvadeset lakata, a širina jedanaest lakata, i uz basamake se iđaše k njemu...” (Jez. 40, 49).⁴⁸

Julijana je time ne samo pokazala da je božanskom promisli izabrana da dovrši ono što su njeni preci započeli, već se alegorično povezala i sa biblijskim proćanstvom o novom hramu koga će poćići dostojni vladar. U periodu početka VI

46. Isto:77—78.

47. Harrison 1989: 138.

48. Bardill 2005: 364.



Slika 5. Fragment reljefne dekoracije i ktitorskog natpisa, crkva Svetog Polieukta u Carigradu, VI vek, M. Harrison: *A Temple for Byzantium, the Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Austin, 1989.

veka vladala su eshatološka očekivanja, što je ojačalo verovanja da će se hram spustiti sa nebesa upravo u tom trenutku i zato nastaju brojni apokaliptični tekstovi koji prorokuju sudbinu sveta. Jedan od njih poznat pod nazivom *Baalbekovo* proročanstvo predviđa da će nakon smrti monofizitskog cara Anastasija, poslednjeg cara koji će vladati pre dolaska Antihrista, doći kralj sa Istoka koji će ponovo ujediniti narod. Njegovo ime je oštećeno i ne može se u potpunosti rekonstruisati, ali na osnovu verzija Hiolbos, Olibos, Ioulibos, Pol Aleksander smatra da bi to mogao da bude Olibrije, Julijanin sin.⁴⁹

49. Isto: 344.

50. Isto: 346-359.

Sve ove asocijacije poslužile su kao kristan instrument da Julijana istakne bogoizabranost svoje loze koja je, prema njenom ubeđenju, stvorena da vlada Carstvom. Iz tog razloga, veze koja ona ostvaruje sa svojim realnim i mitskim precima dodatno su akcentovane u arhitektonskom jeziku njene zadužbine. Na osnovu ktitorskog natpisa i svedočenja Grgura iz Tura, poznato je da je crkva Svetog Polieukta imala zlatnu tavanicu.⁵⁰ Taj motiv je vizuelno trebalo da referira na paradigmatične jerusalimske građevine crkvu Svetog Groba i Solomonov hram. Crkvu Svetog Groba Konstatnin je podigao sa namerom da nadmaši Solomona, deleći na taj način



Slika 6. *Pilastri Acritani*, spolija iz crkve Svetog Polieukta u Carigradu, danas na Pjacetu ispred crkve Svetog Marka u Veneciji, VI vek, izvor:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_Venise,_piliers_dits_de_Saint-Jean_d%27Acre.JPG

tu ambiciju sa Julijanom.⁵¹ Koristeći se tom analogijom, Julijana je sebe ne samo povezala sa svojim pretkom, i tako dodatno legitimizovala nadovezujući se na utemeljitelja svoje dinastije i stožera pravovernog hrišćanstva, već je u tom poduhvatu prevazišla i njega, i Solomona, te tako još jednom potvrdila svoju odabranost. Ove poruke Julijani su bile od ključnog značaja u turbulentnom periodu političkih i dinastičkih borbi za prevlast, kada je pitanje nasleđivanja prestola bilo neizvesno, te je bilo potrebno obnoviti prethodno izgubljenu političku i versku stabilnost Carstva. Julijana je tu situaciju iskoristila kao platformu za promociju ideje o sebi i svojoj

porodici kao odabranoj i večnoj lozi, koja svoje poreklo vodi od slavnihi romejskih vasilsva i koja se već dokazala kao sposobna da donese mir i prosperitet Carstvu. Uz to, ona bi konsolidovala sopstvenu dinastiju kao čuvara ortodoksije i pravovernog hrišćanstva, jer je i po tom pitanju država bila podeljena između monofizita i haledonskih pravoslavaca, što je te borbe za presto činilo još uzburkanijim.

Iako nije imala nameru da replicira Solomonov hram, pojedine vizuelne analogije bile su nezaobilazne jer je njegov, kao i idealni Jezekiljev hram, uređen po Božijoj promisli, što je posebno primet-

⁵¹. Isto: 356.



Slika 7. Kapitel iz crkve Svetog Polieukta u Carigradu, VI vek, Museu d'Arqueologia de Catalunya – Barcelona, izvor: <https://mac.colleccions.cat/en/objecte/mac-bcn-007542/>

no u skulptoralnom repertoaru hramova.⁵² Bogata skulptoralna dekoracija i toržestvenost crkve Svetog Polieukta bila je neprikosnovena i zadivljujuća, što je svojevremeno činilo najveličanstvenijim zdanjem u Carigradu. Crkva se tokom XII veka urušila i njeni delovi su još tada sekundarno korišćeni kao spolije za izgradnju i obnovu carigradskih građevina, a nakon krstaškog osvajanja Carigrada 1204. godine mnogi fragmenti dospeli su čak do Španije.⁵³ Najčuvenije spolije iz hrama Svetog Polieukta bili su tzv. *pilastri acritani*, koji se nalaze na Pjacetu kod crkve Svetog Marka u Veneciji, za koje se dugo verovalo da potiču iz

Akre u Palestini, ali je utvrđeno da su bili deo skulptoralnog programa Svetog Polieukta. (Slika 6) Unutrašnjost hrama bila je raskošno dekorisana polihromnim mermernim oplatama, entablaturom koja je nosila ktitorski natpis i stubovima izrađenim od skupocenih vrsta mermera koji se eksploatisao širom Mediterana, što je ukazivalo na spremnost ktitorke da uloži sve resurse kako bi spravila što veličanstvenije zdanje koje će svojom pojavnošću posvedočiti o njoj pobožnosti, ambicioznosti i bogatstvu.⁵⁴ (Slike 7 i 8) Gotovo sve predstave koje se pominju u opisima Nebeskog i Solomonovog hrama mogle su se videti i na reljefima

52. Milner 1994: 76-77.

53. Connor 1999: 501; Harrison 1989: 94-106.

54. Isto: 77-78.



Slika 8. Kapitel iz crkve Svetog Polieukta u Carigradu, VI vek, M. Harrison: *A Temple for Byzantium, the Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Austin, 1989.

u crkvi Svetog Polieukta u kojoj su se na kapitelima i entablaturi ritmično smenjivali raznovrsni vegetativni motivi poput palmeta, akantusovog lišća, vreža, različitih cvetova.⁵⁵ Najistaknutiji motiv bili su paunovi raspoređeni u unutrašnjosti eksedri u grupama od po tri.⁵⁶ (Slika 9) Ispostavlja se da je u pitanju samosvojno rešenje koje je trebalo da zameni dominantnu predstavu heruvima prisutnu u pomenutim hramovima, zato što je paun od antičkih vremena poiman kao simbol boginje Here, odnosno Junone, što su

preuzele i rimske vladarke kao sopstveni regalni simbol.⁵⁷ U kontekstu hrišćanske ikonografije pomenuti floralni motivi i paunovi bili su standardno rešenje za prikazivanje rajskog vrta i simbolizovali su večni život u rajskim naseljima.⁵⁸ Stoga su pojedini istraživači izneli pretpostavku da je crkva Svetog Polieukta imala i funerarnu namenu,⁵⁹ što ne treba da začudi s obzirom da eshatološka i rajska ikonografija podrazumevaju gotovo istu vizuelnu reprezentaciju, mada i ovaj segment građevine treba sagledati

55. Isto: 78-79.

56. Isto: 81-84; Kiilerich 2001: 183.

57. Connor 1999: 492.

58. Bardill 2005: 344—345; Вранешевић 2014; Вранешевић 2017: 25—35.

59. Isto: 345, Dž. Bardil smatra da takvu tvrdnju ne potkrepljuju arheološki ostaci, a osim toga samo su carevi smeli da se sahranjuju *intra muros* Carigrada; Connor 1999: 499.



Slika 9. Fragment reljefne predstave pauna i entablature sa natpisom, crkva Svetog Polieukta u Carigradu, VI vek, Bizancio Maravillosa – The Life in the Eastern Roman Empire, <https://www.facebook.com/Bizancio-Maravillosa-The-Life-in-the-Eastern-Roman-Empire-115222508494116/photos/a.4158044704211856/4158057854210541>, Facebook

kao odraz ideje o Nebeskom Jerusalimu i obećanju večnog života.⁶⁰ Postojale su i reljefne i mozaičke figuralne predstave od čega se mogu rekonstruisati paneli sa dopojasnim predstavama Hrista, Bogorodice i osmorice apostola za koje se smatra da su bili deo dekoracije oltarske pregrade i parcijalno sačuvani fragmenti mozaičkih tesera koji ukazuju da su se u apsidi nalazile figure svetih ličnosti na zlatnoj pozadini analogno istovremenim spomenicima poput crkve San Vitale u Raveni, Svete Katarine na Sinaju i Svetog Đorđa u Solunu.⁶¹ (Slika 10)

Premda nije sačuvan, iz ktitorskog epigrama poznato je da se u crkvi nalazio i mozaik sa predstavom Konstantinovog krštenja koji se verovatno nalazio na zapadnoj fasadi crkve ili u narteksu, u neposrednoj blizini baptisterijuma.⁶² Prikazana kompozicija je verovatno najranija predstava ortodoksne verzije legende o krštenju cara Konstantina na osnovu apokrifa *Dela Silvesterovih*.⁶³ U epigramu se posebno ističe trenutak Konstantinovog preobraćenja i „pobede nad paganskim silama”, kao i to da je u činu krštenja „pronašao svetlost u Trojici”.⁶⁴

60. Isto.

61. Harrison 1989: 79, 109.

62. Milner 1994: 78; Connor 1999: 492—493; Гавриловић 2022: 379-403; Pizzone 2003: 107-132.

63. Milner 1994: 79.

64. Connor 1999: 519-520; Milner 1994: 79.



Slika 10. Reljefni panel sa predstavom Hrista, crkva Svetog Polieukta u Carigradu, VI vek, M. Harrison: *A Temple for Byzantium, the Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Austin, 1989.

Ovaj mozaik bio je značenjski nosilac slikanog programa i izuzetno prigodna tema za jedan hram koji je u sebi sublimirao simboliku Nebeskog Jerusalima, imajući u vidu da se kao uslov za ispunjenje Jezekiljeve vizije postavlja dolazak pravednog vladara koji će odvratiti svoj narod od idolatrije i vratiti ga Bogu.⁶⁵ Na taj način se Konstantin uspostavlja kao prvi prosvećeni hrišćanski vladar koji je uspeo da ispuni taj zadatak, dok je Anicija Julijana ne samo održala taj njegov zavet, već do kraja ispunila to proročanstvo sagradivši hram koji je Novi Jerusolim. Najspeficičnija karakteristika hrama jeste životvorna reka koja izvire iz samog hrama, i koja se još za vreme rane crkve počela poistovećivati sa vodom korišćenom u obredu krštenja, zbog čega je postala zalog obećanja večnog života koje će se ispuniti nastupanjem Novog Jerusalima.⁶⁶ Ove simboličke niti umreživale su mozaik i baptisterijum u ritualu krštenja sa eshatološkim konotacijama čitavog prostora, odašiljući poruku o spaseњу i životu budućeg veka.

ZAKLJUČAK

Celokupno sagledana, političko-verska kampanja koju je sprovodila Anicija Julijana kao predstavница svoje čuvene dinastije uspela je da u određenim trenucima njenu lozu postavi u centar političkih dešavanja. Doba vladavine

Anastasija I obeležile su žustre verske rasprave oko monofizitske jeresi koja je uzrokovala raskol, kako unutar istočnohrišćanske crkve, tako i između dva najznačanija crkvena sedišta — Rima i Konstantinopolja. Budući da je sam car bio pristalica monofizitskog učenja, nailazio je na stalno negodovanje i neodobravanje od strane onih koji su priznavali odluke Halkedonskog sabora. U takvim okolnostima, 512. godine je Julijaninom mužu Flavijusu Areobindusu Dagalaifusu ponuđena carska kruna, jer je njihova porodica bila viđena kao baštinik pravoverja, ali je on tu ponudu ipak odbio. Uprkos tome, njegova supruga još uvek je polagala velike nade u to da će se njena porodica ipak naći na carskom prestolu i očekivala je da će njen sin kao carev zet uspeti da se uzdigne na taj položaj. Ipak, na vlast sasvim neočekivano dolazi Justin I, koji je bio star i neobrazovan, što je izuzetno uzdrimalo odlučnu i borbenu Julijanu, koja čak ni kada su bile izgubljene sve nade da se njena porodica domogne prestola nije prestala da iskazuje svoje pretenzije i težnje koje su se ticale uspostavljanja sopstvene „večne” dinastije.

Justin je do prestola uzdigao svog nećaka Justinijana, čijoj slavnoj vladavini Julijana neće svedočiti, jer umire 527/28. godine. U kratkom periodu kada su se njihova dva autoritativna prisustva pre-

65. Milner 1994: 78.

66. Isto: 78—81.

klopila na carigradskoj političkoj areni, Julijana je očito za Justinijana predstavljala ogromnu pretnju, što pokazuje činjenica da je tek nakon njene smrti Justinijan mogao da preduzme nekakve korake koji bi suzbili moć „anicijanske loze“, konfiskujući svu imovinu njenom sinu, uključujući i dvorski kompleks sa crkvom Svetog Polieukta.⁶⁷ Premda mu je nakon izvesnog vremena imovina vraćena, posle toga mu se gubi svaki trag i dinastija koja je težila večnoj slavi tragično se briše iz istorije bez direktnih potomaka. U turbulentnom periodu političkih i verskih neizvesnosti, Anicija Julijana pokušala je da kroz jedan veoma promišljen i simbolički oblikovan jezik vizuelne komunikacije označi svoje prisustvo u političkom životu šestovekovne Vizantije. Kompleksnim mehanizmima ktitorske delatnosti stvarala je svoj javni idenitet, a ukupnost njene osobene vladarske ideologije epitomizovana je u njenoj najvažnijoj zadužbini, hramu Svetog Polieukta.

Iako na kratko vreme, hram Svetog Polieukta bio je najimpozantnije zdanje u Carigradu, koje je svojom pojavom konstantno podsećalo na moć i prestiž Julijanine dinastije, čak i nakon njene smrti. Sve dok nije izgradio još velelepnu i veću Svetu Sofiju, Justinijan nije zaista mogao da je pobedi, zbog čega Martin Harison pronicljivo primećuje da Solo-

mon koga je Justinijan svojim zdanjem nadmašio ovog puta nije bio starozavetni kralj, već jedna nesuđena carica - Anicija Julijana.⁶⁸

67. Connor 1999: 505; Harrison 1989: 142.

68. Harisson 1989: 40.

LITERATURA

1. **Bardill 2005:** J. Bardill, *A New Temple for Byzantium: Anicia Juliana, King Solomon and the Gilded Ceiling in the Church of St. Polyeuktos in Constantinople*, Late Antique Archaeology, Vol 3. Social and Political Life in Late Antiquity, Brill
2. **Brubaker (1997):** L. Brubaker, Memories of Helena: Patterns in Imperial Female Matronage in the Fourth and Fifth Centuries, *Women, Men and Eunuchs, Gender in Byzantium*, 1997, London-New York, 52-75.
3. **Connor (1999):** C. L. Connor, *The Epigram in the Church of Hagios Polyeuktos in Constantinople and its Byzantine Response*, Byzantion 69 (1999) 479-527.
4. **Ердељан 2013:** Ј. Ердељан, *Изабрана места, Конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, Београд: Православно-богословски факултет
5. **Гавриловић 2022:** А. Гавриловић, *Култ и иконографија Светог Полиеукта Мелитинског у Србији са посебним освртом на помен и молитвено обраћање Светог Саве овом мученику у Хиландарском манастиру (1199), Ниш и Византија 20 (2022), 379-403.*
6. **Harrison 1989:** M. Harrison, *A Temple for Byzantium, the Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Austin: University of Texas Press
7. **James (2001):** L. James, She for God Only? Empresses as Religious Patrons, *Empresses and Power in Early Byzantium*, 2001, Oxford, 148-164.
8. **James (2011/2012):** L. James, Making a Name: Reputation and Imperial Founding and Refounding in Constantinople, *Female Founders in Byzantium and Beyond*, 2011/2012, Wien- Köln-Weimar, 63-72.
9. **Kiilerich (2001):** B. Kiilerich, *The Image of Anicia Juliana in the Vienna Dioscurides: Flattery or Appropriation of Imperial Imagery?*, Symbolae Osloenses 76 (2001) 169-190.
10. **Mango, Ševčenko (1961):** C. Mango, I. Ševčenko, *Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople*, Dumbarton Oaks Papers 15 (1961) 243-254.
11. **Milner (1994):** C. Milner, The Image of the Rightful Ruler: Anicia Juliana's Constantine Mosaic in the Church

of Hagios Polyeuktos, *New Constantines: the Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries*, 1994, Cambridge, 73-81.

12. Pizzone 2003: A. M. V. Pizzone, *Da Melitene a Constantinopoli. S Polieucto nella politica dinastica di Giuliana Anicia alcune osservazioni in Margine ad A.P. I 10, Maia. Rivista di letterature classiche* 55 (2003), 107-132.

13. Вранешевић 2014: Б.Вранешевић, *Слика раја на ранохришћанским подним мозаицима на Балкану: од 4. до 7. века*, Београд 2014. (необјављен рукопис докторске дисертације)

14. Вранешевић 2017: Б. Вранешевић, *Rethinking decoration: ornaments of early christian floor mosaics*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 45, Матица српска, Нови Сад, 2017, 25-35.

“SHE ALONE HAS CONQUERED TIME AND SURPASSED THE WISDOM OF CELEBRATED SOLOMON”: VISUAL CULTURE AND IMPERIAL IDEOLOGY OF ANICIA JULIANA

Anicia Juliana (463-527/8) was a well-respected aristocrat whose origin linked her to glorious emperors Theodosius I and Constantine the Great. In her time, Byzantium was dealing with major political crisis regarding monarchical dominion, religious controversies and constant threats to Byzantine borders. Determined to restore Empire's stability through the rule of her dynasty, Juliana constructed her own public identity as a pious, capable, powerful princess whose gens Anicia was predestined to rule Byzantium. In a patriarchal society, most direct ways she could convey these messages were through patronage or "matronage", as Leslie Brubaker named it. Juliana's political and religious statements were translated into symbols of visual communication and most obviously represented through her portrait in Vienna Dioscurides and the church of St. Polyeuktos. Using the vocabulary of imperial and eschatological iconography, she presented herself and, by implication, her dynasty as predetermined to rule Byzantium as God-chosen imperial line that dates to the ideal Christian emperor - Constantine. The church of St. Polyeuktos was seen as materialization and realization of the Heavenly Temple, that in its grandour surpassed even Solomon's Temple and consequently signified Juliana and her royal line as preferable emperors.

antonija.jovicic17@gmail.com
teodorastevanovic33@gmail.com

MAPPÆ MUNDI: U POTRAZI ZA JERUSALIMOM

DOROTEA LOVČEVIĆ

Dipl. istoričar umetnosti

Student master studija

Univerzitet u Beogradu

Fakultet organizacionih nauka

Marketing menadžment i odnosi s javnošću

Rad se bavi srednjovekovnim mapama sveta koje su u nauci poznate kao mappæ mundi. One su, do danas, u najvećoj meri predmet istraživanja naučnika koji ih proučavaju sa stanovišta kartografije, kulturne istorije i botanike. Cilj ovog rada je vizuelna analiza pet mappæ mundi, a to su Mapa Isidora iz Sevilje, Beatus, Hereford, Ebstorf mapa sveta, kao i Jeronimova mapa Azije, koje će naročito biti razmatrane u kontekstu postavljanja Jerusalima u centar sveta, kojem srednjovekovni čovek konstantno teži, kako u fizičkom, tako i u duhovnom, kontemplativnom i religioznom kontekstu.

Ključne reči: Mappæ mundi, Jerusalem, Mapa Isidora iz Sevilje, Beatus mapa sveta, Hereford mapa sveta, Ebstorf mapa sveta, Jeronimova mapa Azije.

UVOD

U radu će biti reči o srednjovekovnim mapama sveta — takozvanim *mappæ mundi*, koje su, u vremenu svog nastanka, imale različite namene. Mogu se naći u okviru kodeksa i u formi svitka. Do danas je ostao očuvan nevelik broj mapa na osnovu kojih se mogu sprovesti naučna istraživanja. *Mappæ mundi* su često bile naročito vizuelno uobličene, sa mnogim pojedinostima koje ilustruju na koji način je čovek srednjeg veka posmatrao i doživljavao svet koji ga okružuje. Najčešće je na mapi u središnjoj tački prikazivan Jerusalem, za koji se smatralo da je centar sveta.

U radu je analizirano pet *mappæ mundi*, nastalih u periodu od polovine jedanaestog veka do 1300. godine. U pitanju su mape Isidora iz Sevilje, Beatus, Hereford, Ebstorf mapa sveta i Jeronimova mapa Azije. One se analiziraju kroz različite kontekste, analizira se njihov vizuelni narativ, ko su bili poručioци, a ko pisari i iluminatori, i dr. Sve navedeno je važno za razumevanje načina na koji je srednjovekovni čovek posmatrao svet.

MAPPÆ MUNDI

Mappæ mundi predstavlja pojam koji spada u domen istraživanja brojnih nauka. Mogu biti osnovica za istraživan-

je kako naučnicima društveno - humanističkih nauka, a jednako i prirodnih nauka. Tako *mappae mundi* izučavaju i analiziraju kartografi, medijevalisti, geografi, zoolozi, botaničari,¹ a naravno i istoričari, istraživači istorije kulture i istoričari umetnosti. U zavisnosti od toga sa kog aspekta izučavanja se metodološki prilazi srednjovekovnim mapama sveta, različite nauke se bave različitim elementima samih mapa i osvetljavaju njihove raznolike aspekte.

Mappae mundi predstavljaju opšteprihvaćeni naziv za mape sveta koje su nastajale u periodu od petog do petnaestog veka. Etimologija se sastoji od reči *mappa, ae, f.* (lat. ubrus), iako se u pojedinim izvorima sa istim značenjem upotrebljava reč *carta, ae, f.* (lat.), i reči *mundi* (lat. gen. sg. im. *mundus, i, m.* — svet).² Ovakav tip mapa nastaje u poznoj antici i ostaje u upotrebi tokom čitavog srednjeg veka.

Mappae mundi se mogu klasifikovati na različite načine. Nije postojao jedan precizno definisan model *mappae mundi*, već brojne varijacije koje su se razlikovale u svojim formama, detaljima, minijaturnim predstavama, geografskim mestima koja su prikazana.³ Među njima se mogu uočiti određene sličnosti i razlike, a upravo na osnovu tih zajedničkih vizuelnih odlika mogu se svrstati u određene grupacije.

Jedna od osnovnih podela zasnovana je na tome u kojoj meri su mape shematizovane ili realistične.⁴

Shematizovane mape sveta ilustruju naseljeni svet bez ikakvih specifičnih geografskih oznaka. Osim toga, neke mape su mogle biti rađene prema različitim grčkim ili rimskim modelima. Posebnu grupaciju čine mape koje su geometrijski izdvojene u određena polja. Vrlo često one mogu biti tripartitno izdvojene, zatim kvadripartitno, a mogu biti podeljene i u zone.

Posebnu celinu čine i one koje se nazivaju „tranzitne/prelazne mape“ i izrađivane su u kasnom srednjem veku. Primetno je da mape postaju geografski preciznije kako se bliži kraj srednjeg veka.⁵

Mappae mundi predstavljaju vizuelni narativ hrišćanske istorije. Važno je razumeti da cilj *mappae mundi* nije bio predstavljanje preciznih geografskih ili kosmoloških istina i podataka, kako se u nauci dugo smatralo. Zbog toga se dešavalo da mape budu posmatrane iz strogo geografskog ugla, zbog čega su naučnici neretko dolazili do pogrešnih zaključaka. Iako su preplavljene geografskim i topografskim netačnostima, njihov značaj počiva na tome što se, kroz njihovo posmatranje i tumačenje, mogla stvoriti prilično precizna i jasna

1. Woodward 1985: 519.

2. Edson 1997: 1.

3. Isto, 2.

4. Woodward 1985: 511-512.

5. Edson 1997: 3.

slika, odnosno predstava sveta iz perspektive onih koji su u njemu živeli.

Mappae mundi karakteristične su po prikazu dugog istorijskog vremenskog perioda. Pored određenog geografskog prostora i specifičnog narativa, vreme predstavlja najvažniju osobenost mape. Ono može biti realno, biblijsko, legendarno i mitološko. Svi ti vremenski okviri se neizostavno prožimaju, a događaji se odvijaju istovremeno na istom prostoru i, simbolički shvaćeno, u istom kosmološkom momentu. Iz tog razloga *mappae mundi* sadrže neobična preplitanja sakralne hrišćanske istorije sa nehrišćansom istorijom.⁶

Kada se govori o tehničkim odlikama mapa, mogu se lako uočiti sličnosti. Do njih dolazi jer su se tvorci, tačnije pisari ili iluminatori mapa, u velikoj meri oslanjali na starije mape koje su posedovali. Mada, ukoliko ne bi imali nikakav vizuelni predložak, oni bi se koristili različitim tekstualnim predlošcima kako bi „mapirali” određena mesta. Oslanjali su se na opise na osnovu kojih bi nastali vizuelni prikazi zasnovani na nekoj vrsti „impressionističkog iskustva” i ono bi variralo u zavisnosti od umeća slikara i njegove maštovitosti,⁷ što je jedan od razloga zbog kojeg je svaka *mappae mundi* bila sačinjena od „posebnih” vizuelnih kodova. Uviđamo da je svaki iluminator u

svoju mapu unosio nešto za njega specifično, po čemu se mape, iz perspektive nauke, danas mogu lakše razlikovati.

MAPA ISIDORA IZ SEVILJE

Mapa Isidora iz Sevilje (Slika 1) prikazana je u okviru *Etimologije*, preciznije, u njenom četrnaestom poglavlju koje obrađuje temu geografije.⁸ *Etimologija* kao i sama Mapa Isidora Seviljskog unutar nje, nastale su u prvoj četvrtini sedmog veka.⁹ Mapa predstavlja najjednostavniji prikaz do tada srednjovekovnom čoveku poznatog sveta.

Mapa je predstavljena u vidu kružnice koja je podeljena na tri dela koja slikovno prikazuju tri poznata kontinenta. Najučestaliji naziv ovakvog tipa *mappae mundi* je T-O forma mape, koja naziv dobija po prostornoj organizaciji.¹⁰ Ovakav tip mapa sveta koristio se u petom veku pre nove ere, dakle još u periodu antike, i opstaje kao jedna od osnovnih shema kroz skoro čitav srednji vek, uz najrazličiće varijacije.¹¹

Posmatrajući mapu Isidora iz Sevilje, uočava se kružna predstava Zemlje koja je morima podeljena na tri prostorne celine: Aziju, Afriku i Evropu. Azija zauzima najveću površinu prostirući se na istoku, severu i jugu. Evropa zauzima prostor severa i zapada, dok je Afrika na

6. Woodward 1985: 519.

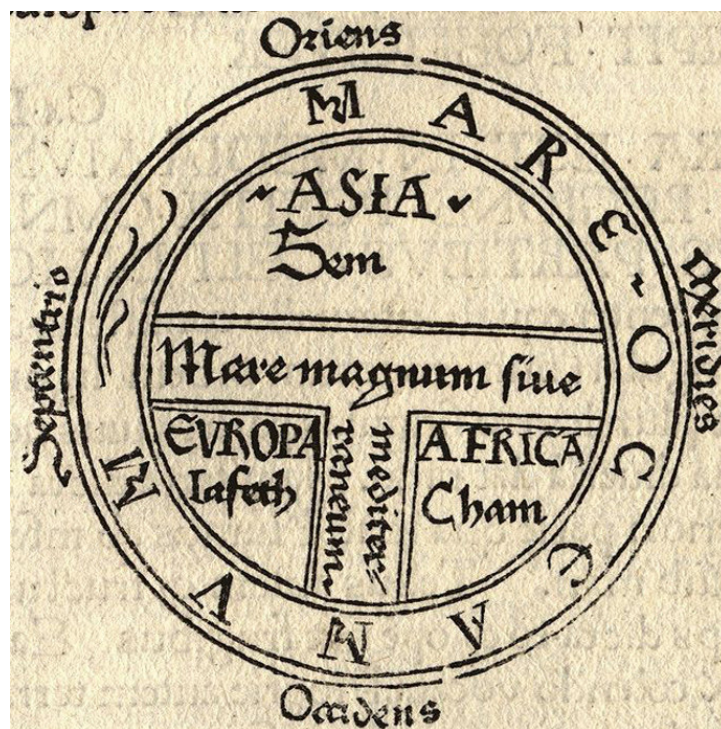
7. Edson 1997: 9.

8. Isto, 4.

9. Pollmann 2013: 1193.

10. Edson 1997: 4.

11. Birkholz 2006: 585.



Slika 1. Isidor Seviljski, T-O mapa Isidora iz Sevilje, početak sedmog veka, Etimologija, mastilo na papiru. Preuzeto sa: <https://www.historyhit.com/medieval-maps-of-the-world/>

razmeđu istoka i juga. Evidentno je da dva kontinenta, Afrika i Evropa, prekrivaju jednu polovinu kruga, dok Azija samostalno pokriva drugu polovinu.¹² Prikazana tripartitna podela mape može simbolisati Sveto Trojstvo, ali takođe može i evocirati na Hristovo raspeće na krstu, smeštajući realan prostor u jednu duhovnu, eshatološku sferu.¹³

BEATUS MAPA SVETA

Naredna *mappa mundi*, koju možemo uzeti kao primer mape na kojoj se T-O shema zadržava i u dosta kasnijem periodu, jeste *Beatus* mapa sveta iz Sent

Severa (Slika 2). Datira iz polovine jedanaestog veka.¹⁴ U pitanju je mapa najvećih dimenzija, koja je ujedno i najdetaljnija, u okviru *Beatus* serije iluminiranih rukopisa nastalih u opatiji Sent Sever u Gaskonji. Pisar je ostavio zabeleženo svoje ime. Reč je o Stefanusu Garsiji, koji svoj rad posvećuje svom opatu Gregoriju (1028—1072). Mapa je naslikana u formi ovala, izdvojena je po glavnim pravcima, prateći četiri strane sveta, dok su imena vetrova ispisana na njenim ivicama.¹⁵

12. Edson 1997: 4.

13. Birkholz 2006: 589-590.

14. Edson 1997: 155.

15. Isto, 155.

Beatus mapa značajna je zbog mnogih pojedinosti i detalja koji su na njoj predstavljeni. Na samom vrhu sveta je naslikan Rajski vrt. U njemu su prikazani Adam i Eva kroz scenu Prvog greha, Eva u samom trenutku posezanja za zabranjenim voćem, Adam stojeći pored nje, kako svedoči događaju. Neizostavno, prisutna je i zmija koja je obmotana oko Drveta poznanja dobra i zla.¹⁶

Veoma značajan motiv u sceni Rajskog vrta predstavlja upravo Drvo života, koje pored toga što hronološki i pravolinijski spaja različite kulture sveta, takođe predstavlja i vertikalnu liniju koja povezuje nebo i zemlju. U antičkoj kulturi se često smatralo da drvo koje doseže i nebo i zemlju predstavlja centar sveta, a ujedno da je i mesto gde obitava Bog Sunca, dok u hrišćanskoj kulturi Drvo označava eshatološki simbol Raja.¹⁷ „Drvo je centar, stub kosmičkog jedinstva, ono je epifanijski medijum Boga i Sina.”¹⁸ Čitavu zemlju omeđuje okean, sa raznim prikazima ostrva ovalnih oblika, na kom su predstavljeni neobični brodovi, talasi i ribe. Interesantno je da je najveća vodena površina u centralnom delu mape prikaz Mediterana,¹⁹ koji je izvor mnogih blagodeti i predstavlja izvor života.²⁰

Razlog za to treba tražiti u činjenici da su, upravo na Mediteranu, smeštena

neka od najvećih ostrva, koja su činila značajna pristaništa na srednjovekovnim pomorskim rutama. Naročito važni u svesti srednjovekovnog čoveka bili su Kipar, Sicilija i Krit.

Kopnene površine zapadne Evrope, severa Afrike i Azije su ispunjene sitnim simboličnim predstavama gradova u vidu utvrđenja sa kulama, dok je kod nekog ispisano i njegovo ime. Prikazane su mnogobrojne reke kao i najveći planski venci. Interesantan detalj jeste to što je iluminator prikazao i manastir Sent Sever, u kom ova mapa nastaje, sledeći volju svog patrona. Time se moli za blagoslov i spas manastirske bratije, pri drugom Hristovom dolasku. Manastir se ističe svojom veličinom, i u tom kontekstu treba istaći da je istih dimenzija kao i simbolični prikazi najvećih verskih centara tog vremena, dakle veliki je poput Rima i Carigrada.

Za *mappae mundi* je specifično da se određena mesta prikazuju doslovno onako kako se imenuju, što možemo uočiti na primeru Crvenog mora, čija je površina obojena crvenom bojom.²¹ *Beatus* mapa sveta se ubraja u grupaciju *mappae mundi* koje su izdeljene na zone. Kod ovih mapa Jerusalim, koji je važio za duhovni centar sveta, nije u središtu mape, već je svet smešten oko Mediterana.²²

16. Birkholz 2006: 598.

17. Вранешевић 2014: 161-162.

18. Isto, 162.

19. Edson 1997: 155-156.

20. Erdeljan 2015: 19.

21. Edson 1997: 156

22. Woodward 1985: 516-517.



Slika 2. Stefanus Garsija iz Opatije Sent Sever u Gaskonji, Beatus mappa mundi, oko 1050. godine, mastilo na papiru, Nacionalna biblioteka u Parizu. Preuzeto sa: https://en.wikipedia.org/wiki/Beatus_map

JERUSALIM KAO CENTAR SVETA

Sačuvane su *mappae mundi* koje u svom središtu sadrže grad Jerusalem. Neki od najčešćih primera u literaturi su Hereford²³ i Ebstorf *mappae mundi*.²⁴ Pri izradi mapa, poručilac i iluminator su se oslanjali na neke vrlo pouzdane literarne izvore i postojeće modele. Stoga postoji, uslovno rečeno, šablon njihove izrade. Određeni rukopisi su služili kao predlošci. Oni su često u sebi sadržali i iluminaciju. Na taj način je postignuto da se reči i slike pretaču u novu složenu celinu vizuelnih predstava.²⁵

Jedan od predložaka se nalazi na prvim sedam stranica čuvene Hronike Metjua Parisa.²⁶ Ove stranice su napisane i ilustrirane u periodu oko 1250. godine u benediktinskoj opatiji Sent Olbans. One predstavljaju jednu vrstu hodočasničkog vodiča koji povezuje London sa većim gradovima Evrope, putem različitih srednjovekovnih hodočasničkih puteva, kao i sa najvećim hodočasničkim centrima kao što su Rim i, naravno, Jerusalem.²⁷ Paralelnim promišljanjem slike, kontemplacijom, čitanjem naglas i molitvom, monasi bi ostvarivali jednu vrstu mentalnog, duhovnog puta i hodočašća ka (Nebeskom) Jerusalimu.²⁸

Jerusalem kao centralna tačka na *mappae mundi* je veoma česta pojava. Prorok Jezekilj je prvi koji je smestio Jerusalem u središte Zemlje — „Ovako veli Gospod: Ovo je Jerusalem koji postavih usred naroda i optočih ga zemljama” (Jez 5,5).²⁹ Ideja o Jerusalimu kao o bogomizabranom i bogomčuvanom gradu može se pronaći u samoj njegovoj istoriji, koja je jedan od glavnih preduslova za njegov doživljaj u srednjovekovnoj kulturi.³⁰

Ako se, za početak, okrenemo istoriji ovog grada u vreme cara Davida, jasno ćemo uočiti motive izabranosti, Božanske zaštite, blagoslova po promisli Božjoj. Već tada se stvara ideja o Jerusalimu kao o dinastičkom, geografskom i univerzalnom centru, čiji bi se uticaj širio na ostatak ekumene. Razlozi za to i u kasnijoj istoriji grada Jerusalima su mnogi, što posebno dolazi do izražaja u srednjem veku. Ovo naročito stupa na snagu u vreme Krstaških ratova, kada sve tri monoteističke religije smatraju da polažu punopravni legitimitet na njegovo posedovanje.³¹

Iz ugla hrišćanstva, Jerusalem je mesto krajnjeg konačišta Kovčega Zaveta nakon lutanja od Sinaja do Obećane

23. Birkholz 2006: 594.

24. Münkler 2002: 214.

25. Woodward 1985, 515.

26. Connolly 2012: 598.

27. Isto.

28. Erdeljan 2015: 31.

29. Ердељан 2013: 36.

30. Connolly 2012: 598.

31. Firth-Godbehere 2012: 5.

Zemlje.³² Obraćanje Boga caru Davidu, govoreći mu da ovaj grad načini svojim konačnim boravištem, Jerusalem je načinilo mestom susreta čoveka i Boga.³³ Ujedno, Jerusalem je grad u kojem prema Božijoj promisli dolazi do podizanja Hrama u vreme cara Solomona („Premudrost sazida sebi kuću, i ote- sa sedam stupova“ Priče Solomonove 9,1).³⁴ „Kovčeg zaveta, Hram i Jerusalem stapaju se u jedinstven simbol, zalog zaveta i saveza između Boga i Izrailja”,³⁵ naposljetku, i mesto Hristovog stradanja.

Na osnovu svega prethodno navedenog jasno se uočava značaj Jerusalima u srednjem veku, njegova teološka, idejna, duhovna i politička dimenzija. Imajući to u vidu, jasno je da je čovek srednjeg veka morao težiti dolasku do Jerusalima, svog poslednjeg, krajnjeg konačišta, bilo ono stvarno, fizičko, ili metafizičko. Upravo to nastojanje poslužilo je kao konstantan i neiscrpan izvor inspiracije srednjovekovnih umetnika za razne predstave Jerusalima, kao središnje tačke na *mappae mundi*, oko koje se okretala čitava ekumena.

On je predstavljen i doživljen kao novi *umbilicus mundi* hrišćanskog sveta. Jerusalem je fokusna tačka oko koje se razvija istorijski narativ i odvijaju različiti događaji. Ukazuje nam na doživljaj sveta srednjovekovnog čoveka, koji se osli-

kava u tome da se celokupna realnost, istorijski, biblijski događaji istovremeno odigravaju na raznim prostorima koji su prikazani na mapi. Deluje kao da se događaji simultano zbivaju upravo oko onog jednog centralnog mesta, Jerusalima, kojem i sama duša teži.³⁶

Dve najveće *mappae mundi* na kojima je Jerusalem postavljen u središnju tačku su Ebstorf i Hereford srednjovekovne mape. Obe mape su vrlo bogato ukrašene i kompleksno izrađene. Sadrže piktoralne i tekstualne oznake koje pojašnjavaju različite scene na njima. Ebstorf mapa ispisana je latinskim jezikom, dok je na Hereford mapi pisano i starofrancuskim i latinskim jezikom. Obe mape su istočno orijentisane, što bi značilo da se na obema kao najistočnija tačka sveta nalazi Rajski vrt.³⁷

Ebstorf i Hereford mape Zemlju prikazuju kružno, a s obzirom na to da se u njenom središtu nalazi Jerusalem, možemo to doživeti kao da se čitav svet oko njega okreće i zarad njega živi i postoji. Slikovni opisi i tekstualna objašnjenja nastali su u osnovi iz četiri vrste izvora: biblijskih, enciklopedijskih, historiografskih i iz raznih legendi. Biblijski opisi potiču uglavnom iz knjiga Starog zaveta, Jevanđelja i Dela apostolskih.

32. Ердељан 2013: 26-27.

33. Isto, 27.

34. Isto, 28.

35. Videti u: Ердељан 2013: 29

36. Firth-Godbehere 2012: 5.

37. Münkler 2002: 213-214.

Enciklopedijski su prvenstveno geografske i etnografske prirode, i oslanjaju se na Plinija, Solina i Isidora. Mogu se uočiti i mnogi istoriografski opisi, savremene hronike, izveštaji hodočasnika i krstaša, kao i mnoge legende.³⁸

HEREFORD MAPA SVETA

Hereford *mappa mundi* (Slika 3) izrađena je na pergamentu, u kasnom trinaestom veku, preciznije nakon 1283. godine, kada je kralj Edvard I sagradio *Caernarfon Castle* u Velsu. Do ovog zaključka se dolazi na osnovu toga što je i taj zamak prikazan na mapi, te je mapa morala nastati nakon izgradnje zamka.³⁹

Mapa izgleda poput enciklopedije koja je uređena geografski. Pojam vremena ovde ima velikog udela zato što stvara kontinuitet koji započinje prikazom Raje i nastavlja se prikazom sve brojnije ljudske rase koja živi u zgusnutim gradovima. Kontinuitet i protok vremena odslikava se i u tome što su stariji gradovi prikazani na istoku, a noviji, evropski gradovi prikazuju se na zapadu. Sam autor mape je nazvao „Estorie” odnosno „Istorija”.⁴⁰

Pretpostavlja se da je mapa mogla imati različite funkcije, a kakva je njena uloga bila u okviru crkve u kojoj je nastala još

uvek nije u potpunosti objašnjeno. Ono što je izvesno je da je ova *mappa mundi* imala i didaktičku ulogu i, kako bi ona bila u potpunosti ispunjena, bilo je važno da joj čitalac/posmatrač (uglavnom monah) pristupi vrlo kontemplativno. Bilo je potrebno da istovremeno mapu posmatra, čita i promišlja.⁴¹

Fokus mape je svakako usmeren ka Jerusalimu koji se nalazi u njenom centru. On je prikazan nalik na „točak” koji pokreće čitav svet i usmerava ga na kretanje, dok je nad njim naslikano Raspeće koje prikazuje mesto Hristovog stradanja. Rajski vrt je predstavljen kao ostrvo na samom vrhu. Zapaža se da su i ovde Crveno more i Persijski zaliv obojeni crvenom bojom.⁴²

Vizuelne predstave na *mappae mundi* ilustruju nam na koji način je srednjovekovni čovek doživljavao svet. Na osnovu Hereford mape, možemo uvideti da autor u prvi plan postavlja teološku spoznaju sveta, a tek potom realnu i fizičku njegovu reprezentaciju. Na *mappae mundi* prožimaju se, i večno prepliću, kosmička i istorijska realnost.⁴³

38. Isto, 214.

39. Birkholz 2006: 585.

40. Isto, 585-588.

41. Terkla 2008: 131-133

42. Edson 1997: 15-17.

43. Isto, 145.



Slika 3. Ričard od Haldingema ili Laforda, Hereford mappa mundi, 1283. godina, pergament, Hereford katedrala.

Preuzeto sa: <https://www.historyhit.com/medieval-maps-of-the-world/>

EBSTORF MAPA SVETA

Ebstorf *mappa mundi* (Slika 4) izvedena je u slično vreme kao i Hereford mapa, preciznije oko 1300. godine. Nastala je za jedan ženski manastir u Saksoniji, a pronađena je u opatiji Ebstorf u devetnaestom veku, po kojoj je i dobila ime.⁴⁴ Izvedena je u vidu kružnice u koju je upisano Hristovo telo, koje se prostire po pravcima pružanja četiri strane sveta.⁴⁵ Na najistočnijoj tački nalazi se Hristova glava koja ujedno nosi i jasnu simboliku raja. Na zapadu su njegove noge, a ruke su raširene pravcem severa i juga, čime je Hrist prikazan kako svojim telom obuhvata i grli čitav svet.

Hrist je onaj koji je stradao zarad spasenja čitavog čovečanstva, a ujedno je i ceo taj svet telo Hristovo. Uočljivo je da se, u centru mape, gde bi bio Hristov pupak, nalazi Jerusalem. Ovde Jerusalem doslovno dobija značenje *umbilicus mundi*. Jerusalem je predstavljen u vidu Hristovog groba sa scenom Vaznesenja Isusa Hrista, koja je obojena zlatnom i plavom bojom, smeštajući sve u eshatološku realnost.

Jedna od osnovnih zamisli Ebstorf mape bila je da obeleži mnoga značajna mesta hrišćanskog sveta. Na njoj možemo pronaći lokacije na kojima su sahranjeni apostoli Vartolomej (Bazilika u Beneventu), apostol Filip (Sveti apostoli u Rimu)

44. Münkler 2002: 214.

45. Birkholz 2006: 601.

i apostol Toma (Bazilika Svetog Tome u Abruziju u Italiji).

Kreator mape je želeo da ova mapa vrši i geografsku funkciju, kako i sam piše u belešci na vrhu mape. Nije poznata precizna namena ni ove srednjovekovne mape, mada istraživači pretpostavljaju da je mogla služiti kao predložak za kontemplaciju, metafizičko hodočašće i putovanje ka Jerusalimu. Ebstorf *mappa mundi* je najveća srednjovekovna mapa koja je do danas sačuvana. Čuvala se u Hanoveru gde je i stradala u oružanom napadu u toku Drugog svetskog rata. O izgledu originala saznaje se na osnovu crno-belih fotografija i faksimila.⁴⁶

JERONIMOVA MAPA AZIJE

Postoje primeri *mappae mundi* koje zapravo ne obuhvataju svojim prikazom čitav svet, to jest prostor koji je poznat srednjovekovnom čoveku, već su usmerene samo na određenu regiju. Jedan od najpogodnijih primera jeste Jeronimova mapa Azije (Slika 5), nastala u dvanaestom veku.⁴⁷

Mapa je usmerena na prikaz Azije i dela Palestine, dok su pojedini istraživači smatrali da je ona zapravo samo deo jedne veće mape. Jeronimova mapa orijentisana je ka istoku, koji simboliše vrh sveta.

Prikazan je Indijski okean, kao i Mala Azija koja se nalazi u centru. Po njoj ova

mapa suštinski i nosi ime. Nezaobilazan je prikaz dela Mediterana, Grčke, Egipta, Nila, Carigrada, Crnog mora, kao i Četiri rajske reke. Ova mapa može delovati prilično konfuzno savremenim posmatračima, zato što je slikar Mediteran naslikao tako da liči na zaliv.

Što se tiče njene dekorativnosti, zapaža se da je dosta jednostavnija u odnosu na dve prethodno analizirane mape, Ebstorf i Hereford, ali se i na njoj uočava specifičan način dekoracije. Tako jednostavne kule obeležavaju mesta na kojima se nalaze gradovi. Redovi sa grbama, nalik na zupčanike, označavaju pravac prostiranja planinskih venaca, dok su reke ilustrovane duguljastim trakama, koje se protežu na različite strane sveta, a njihovi izvori naznačeni su polukrugovima.⁴⁸

Najilustrativniji prizori vezani su za predstavu Jerusalima u vidu kruga, zatim za drveće i stubove Herkula i Aleksandra, oba postavljena nesvakidašnje daleko na istoku. Jeronimova mapa Azije zanimljiva je po tome što je na njoj jasno vidljiv i upliv biblijskih priča i istorije koje se očitavaju u prikazu mesta usidrenja Nojeve barke.⁴⁹

Postoji interesantna pojedinost koja nam može približiti odnos slikara i mape. Na Jeronimovoj mapi Azije postojalo je sitno oštećenje, veličine svega nekoliko centimetara, preko kojeg je do-

46. Münkler 2002: 214-216.

47. Harley, Woodward 1987: 288-292.

48. Edson 1997: 26-27.

49. Isto, 27.



Slika 4. Žervas od Ebstorfa, Ebstorf mappa mundi, oko 1300. godine, platno, stradala u Hanoveru. Preuzeto sa: <https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agdm/id/16400>

dato malo parče tkanine na kojem je prikazan Krit. Oštećenje na mapi je postalo nevidljivo, a mapa je, na ovaj način, nastavila da postoji kao neoštećena celina.⁵⁰

ZAKLJUČAK

Na osnovu svega prethodno iznesenog može se zaključiti da su mappae mundi imale višestruku namenu. Može se reći da je primarna svrha mapa bila geografska, potom teološka, duhovna i kontemplativna, kojima se ostvarivao vid mentalnog hodočašća. Mentalno promišljanje mappae mundi omogućavalo je posmatraču putovanje i traganje za Jerusalimom kao obećanim mestom spasenja duše za kojim je srednjovekovni čovek večito težio. Na srednjovekovnim mapama je splet iluminacije i pripovedanja istorije čitavog čovečanstva jedinstven. Mappae mundi predstavljaju nepresušan izvor informacija koje okupljaju i intrigiraju istraživače iz najrazličitih oblasti nauka. Srednjovekovne mape sveta savremenom čoveku otkrivaju na koji način je srednjovekovni čovek doživljavao i spoznavao svet sa kojim je živio u posebnoj vrsti harmonije kroz Božansku promisao, predstave, prirodu, koji svoje večito mesto zavređuju na zadivljujućim iluminacijama mappae mundi.

50. Harley, Woodward 1987: 324.



Slika 5. Jeronimova mapa Azije, polovina dvanaestog veka, mastilo na papiru. Preuzeto sa: <https://www.sciencephoto.com/media/570415/view/jerome-map-of-asia>

LITERATURA

1. **Birkholz (2006):** D. Birkholz, *Mapping Medieval Utopia: Exercises in Restraint*, Journal of Medieval and Early Modern Studies 36(3) (2006), 585–589.
2. **Connolly (2012):** D. K. Connolly, *Imagined Pilgrimage in the Itinerary Maps of Matthew Paris*, The Art Bulletin, 81(4) (2012), 598.
3. **Edson 1997:** E. Edson, *Mapping Time and Space: How Medieval Map-makers Viewed Their World*, London: The British Library
4. **Ердељан 2013:** Ј. Ердељан, *Изабрана места*, Београд: ПБФ.
5. **Erdeljan 2015:** J. Erdeljan, *Mediterran i drugi svetovi*, Novi Sad: Mediterranean Publishing
6. **Firth-Godbehere, Richard.** *The Purpose of Maps at the Time of the Crusades*. https://www.academia.edu/4395943/The_Purpose_of_Maps_at_the_Time_of_the_Crusades_a_brief_look_. 02. 03. 2020.
7. **Harley, Woodward 1987:** J. B. Harley, D. Woodward, *The History of Cartography: Cartography in Prehistoric Ancient, and Medieval ope and the Mediterranean*, Chicago: The University of Chicago Press
8. **Münkler (2002):** M. Münkler, *Experiencing Strangeness: Monstrous Peoples on the Edge of the Earth as Depicted on Medieval Mappae Mundi*, The Medieval History Journal 5 (2) (2002), 213–216.
9. **Pollmann (2013):** K. Pollmann, *The Oxford Guide to the Historical Reception of Augustine*, Oxford: Oxford University Press.
10. **Terkla (2008):** D. Terkla, *Informal Catechesis and The Hereford Mappa Mundi*, *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*, 2008, 131–133.
11. **Вранешевић (2014):** Б. Вранешевић, *Слика раја на ранохришћанским подним мозаицима на Балкану: од 4. до 7. века*, Универзитет у Београду: Филозофски факултет (необјављен рукопис докторске дисертације), 161-162.
12. **Woodwart (1985):** D. Woodward, *Reality, Symbolism, Time, and Space in Medieval World Maps*, Annals of the Association of American Geographers, 75 (4) (1985), 515–517, 519.

MAPPAE MUNDI: IN SEARCH OF JERUSALEM

The aim of this paper is to illuminate the medieval man's constant need to strive towards Jerusalem, either the Heavenly or the physical one. This type of aspiration and need is analysed through the prism of five medieval mappae mundi, which originate from 7th all the way through 13th century and serve to create an overview and help detect the changes that were happening during the Middle Ages. The selected world maps are the ones by Isidore of Seville, Beatus, Hereford, Ebstorf, as well as Hieronymus's map of Asia. They all originated as a result of different incentives and were ordered by members of the medieval upper class. They represent convenient examples for visual analysis, as the city of Jerusalem is located differently on each map. On some, Jerusalem is literally positioned in the centre of the world, while on the mappae mundi its centrality is depicted not in a physical, but rather in the spiritual and narrative sense. Mappae mundi illustrate the need of a medieval man for a mental and spiritual pilgrimage to Jerusalem, although in reality it is often not feasible. Alongside contemplation and prayer, mappae mundi can facilitate a pilgrimage if their visual representations are studied. It is thus possible to reach higher spiritual spheres, forming a representation of Jerusalem as the place towards which each and every soul should strive in hope for salvation upon the Second Coming of Christ. Owing to its bountiful religious history, Jerusalem is seen as the alpha and omega of ecumenism, conveying to the mind of a medieval man both the image of a real city and the image of a promised Heavenly Jerusalem.

dorotea.lovcevic.ims@gmail.com

CHURCH WOODCARVING BY IVAN FILIPOV IN SOFIA IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY

DARINA BOYKINA, PHD

Assistant Professor
Institute of Art Studies
Bulgarian Academy of Sciences (Sofia)

This paper aims to systematize the data on the life and work of the Debar carver Ivan Filipov. It contains a critical review of the relevant literature and presents the woodcarvings, identified so far as his works, that he created for churches in Sofia. New written sources on the production of the Filipovtsi carvers' family from the village of Osoy (North Macedonia) are introduced into scientific circulation.

Keywords: church woodcarving, Art school of Debar, Filipovtsi carvers' family

Towards the end of the 19th century carvers of the Filipovtsi family from the village of Osoy settled in Sofia and opened a workshop for church woodcarving which remained operational for several generations.¹ Little is known about the early history of this family of woodcarvers. Information on the forefathers has been handed down as family history and today we know for certain that the two brothers, Vasil and Filip Avramov, passed on the craft to their sons.² Vasil and Filip Avramov, together with their sons, started accepting com-

missions for woodcarving on the territory of liberated Bulgaria, particularly after 1880,³ but science still lacks sufficient data about when exactly they settled in Sofia. However, taking into consideration the numerous woodcarvings that could be attributed to the carvers from this Debar family on the territory of Sofia Bishopric, it seems that by the last decade of the 19th century they had already moved to the capital. It was sometime around that time Vasil and Filip Avramov likely ceded the management of the workshop to Filip's sons, Ivan Fili-

1. The research presented here was carried out in the framework of a project titled *Visualizing the Sacred: A Registry of Academic Painters, Icon-Painters, Wood-Carvers and Goldsmiths Who Worked in the Churches of Sofia (1878–1944)*. Part 1 of the Institute of Art Studies, implemented with financial support from the Culture Programme of Sofia Municipality, Contract No. SKK20-PP06-119/15 December 2020.

2. In the literature it is accepted that the younger of the two brothers gave the name of the family because his family was more numerous. See Vasiliev 1965: 247.

3. Vasiliev 1946: 259–260; Vasiliev 1965: 247; Angelov 1985: 12.

pov (1834–1919) and Yosif Filipov (1848–1913).⁴ Of the two brothers, it seems, Ivan Filipov has left a deeper trace in the history of church woodcarving.

This is confirmed by preserved works and written sources which describe him as a talented, productive and popular carver. His rich production, kept mainly at the churches on the territory of contemporary Sofia, was appreciated as early as the end of the 19th century. His contemporaries describe him as a leading figure among the Debar carvers in Sofia, although his works received controversial assessments. For instance, in 1895 Dabko Usta-Genchov noted that the furniture made by Ivan Filipov for the Church of St. John the Apostle in Karnobat met very high professional standards, but did not spare his criticism regarding his wood-carving at the Church of St. George in Yambol.⁵ Not long after his death in 1928 Ivan Filipov was praised for his work at the King's Chapel of the Holy Apostles Peter and Paul.⁶

The interest in Ivan Filipov and the production of the Filipovtsi family has remained relatively constant in the literature since the middle of the 20th century. Short biographical references and data on the places where the Debar woodcar-

ver worked appear in a number of publications by Asen Vasiliev. The earliest one is a book titled *Church Construction in Sofia until the Liberation* published in 1939. The only works attributed to Ivan Filipov are the iconostases at the churches of the Holy Ascension (St. Saviour)⁷ and Presentation of the Blessed Virgin (Immaculate Mother of God).⁸

In 1946 Asen Vasiliev published a separate study devoted to the Filipovtsi family. In it, he attributes to Ivan Filipov only the iconostases at the churches of St. George in Yambol and Presentation of the Blessed Virgin (Immaculate Mother of God)⁹ in Sofia. He also lists a number of churches in Sofia and the vicinity where works of carvers from the Filipovtsi family are kept, but without attributing them to particular authors.¹⁰

In the 1940s Georgi Traychev published a book on the Mijaks in Bulgaria. In a separate chapter he considers the Art School of Debar, paying special attention to the Filipovtsi family, and lists the places where they had worked.¹¹

4. Vasiliev 1965: 248.

5. Usta-Genchov 1895: 323.

6. V. sofijskiya 1928: 1.

7. Vasiliev 1939: 22.

8. Vasiliev 1939: 16-17.

9. Vasiliev 1946: 263.

10. Vasiliev 1946: 263.

11. Traychev 1941: 55-57.

In 1957 Dimitar Drumev and Stoyan Baev also mentioned the important role of the Filipovtsi family and their workshop for church woodcarving located in Sofia, but the two authors did not attribute any of works to particular carvers.¹²

About a decade later, data on Ivan Filipov were provided in the capital work of Asen Vasiliev titled *Bulgarian Revival Masters*. In addition to the already acknowledged works of Ivan Filipov in Yambol, Asen Vasiliev mentions the iconostases at the churches in Tsaribrod and the village of Lukovitsa in its vicinity.¹³

In the 1980s a series of publications and monographs emerged, devoted specifically to the art of woodcarving in Bulgaria. Among them was a publication by Valentin Angelov on woodcarving works in the churches in Sofia which is important to the present study. The author did not fail to mention the “deep trace” left by the Filipovtsi family and, for the first time in the literature, stated that the iconostasis at the Church of St. Paraskeva the Old was created by Ivan Filipov.¹⁴ In this publication Valentin Angelov also reports on the fate of the iconostasis at the Church of the Immaculate Mother

of God, holding the opinion that its author is Ivan Filipov,¹⁵ but does not attribute any other carvings to him. A year later Dimitar Ćornakov published a book on Debar woodcarving. The information about the carver presented in the monograph adheres to the accounts of Asen Vasiliev.¹⁶

More recently, the name of Ivan Filipov has been mentioned by researchers studying the development of woodcarving in Bulgaria after the Liberation and the formation of the so-called “Bulgarian style”,¹⁷ but none of the authors focuses on the attribution of known works.

A separate article in the *Encyclopaedia of Fine Arts in Bulgaria* is devoted to the Filipovtsi family of Osoy village, but it does not specify the authorship of their production.¹⁸

This brief literature review shows that until now the production of the carvers of the Filipovtsi family has rarely been the subject of individual examinations and, in fact, after the publication by Asen Vasiliev in 1946 their works have been mentioned only in general reviews devoted to the church woodcarving of the period. In summary, the literature

12. Baev, Drumev 1957: 26.

13. Vasiliev 1965: 248-249.

14. Angelov 1985: 13.

15. Angelov 1985: 13.

16. Ćornakov 1986: 188.

17. Angelov 1985: 12-13; Vasilchina 1989: 38; Angelov 1992: 79; Mineva-Milcheva 2021.

18. Entsiklopediya 2006: 104-105.

mentions a number of works but for decades these have been considered generally as production of the Filipovtsi family and no attempts for more precise attribution have been made.

Due to the studies performed in the framework of the research project titled *Visualizing the Sacred: A Registry of Academic Painters, Icon-Painters, Wood-Carvers and Goldsmiths Who Worked in Sofia Churches (1878–1944)*, new data on Ivan Filipov's production were accumulated, hence the aim of this paper is to present them in a systematic manner.

To begin with, it must be noted that it is difficult to compile a comprehensive presentation of the church woodcarving of Ivan Filipov, even on the territory of Sofia, since the current location of some of his works is unknown, while other have been destroyed or have lost their authentic look after subsequent interventions. At this stage the study still lacks sufficient documentary sources to recreate in full the history of woodcarving decoration at all Sofia churches.

This renders impossible the accurate dating of part of the works considered below. Although currently available infor-

mation is incomplete, this first attempt at attributing pieces to one of the most productive Debar woodcarvers who have worked in Sofia is necessary in order to summarize the existing knowledge and provoke the emergence of more extensive studies on Debar carving in the future.

The available data on the biography of Ivan Filipov are scarce. It is known that he was one of the five sons of Filip Avramov. He was born in 1834 in Osoy village and died in 1919.¹⁹ The only known fact about the personal life of the carver is that his son Filip inherited his craft and in 1910 took over the management of the woodcarving workshop. More information is available on Ivan Filipov's artistic career. The data show that he accepted commissions for work outside of Sofia, but on relatively rare occasions. For example, he is the author of the iconostasis in the Church of the Saints Cyril and Methodius in the village of Chibavtsi near Kostinbrod.²⁰

According to the information in the records of Sofia Bishopric of January 1890, the woodcarving work in that church was performed by the brothers Ivan and Atanas²¹ Filipov.²²

19. Vasiliev 1965: 247.

20. A. Vasiliev mentions that the iconostasis in the church was made by wood-carvers from the Filipovtsi family. See Vasiliev 1965: 250.

21. Almost nothing is known about Atanas Filipov (1852–1925) except that he is the son of Filip Avramov and had two sons: Andrey and Evgeni. See Vasiliev 1965: 246, 247; Kõrnakov 1986: 187.

22. State Archives – Sofia, fond 1156k, inventory 1, archival unit 1, page 11 verso-12.

These records also show that the work on the iconostasis, the bishop's throne and the stasidia in the Church of the Nativity of Theotokos in Tsaribrod (present-day Dimitrovgrad, Serbia) was commissioned to Ivan Filipov and was completed in April 1896.²³ He also did woodcarving in the nearby village of Lukovitsa.²⁴

The next year he led the team responsible for the making of the iconostasis in the Church of St. George in Yambol where he worked together with his son Filip Filipov, his nephew Ivan Yosifov Filipov²⁵ and Nestor Aleksiev who at the time studied woodcarving under his instruction.²⁶

Between 1858 and 1912 Ivan Filipov worked on commissions for ten churches in Sofia. For the sake of clarity, his production is presented chronologically.

The earliest known work of Ivan Filipov in Sofia is the iconostasis for the Church of the Presentation of the Blessed Virgin,²⁷ referred to as "the Immaculate Mother of God" by the residents of Sofia. The church does not exist today, and the traces of the iconostasis were lost in the late 1970s. It is known that the iconostasis was made in the period 1858–1859 by Ivan Filipov,²⁸ most likely after the church was renovated in the mid-19th century.²⁹

The church was demolished by the municipal authorities in 1891 because of the new regulation plan of Sofia,³⁰ and its property was scattered across nearby Sofia churches.³¹ The iconostasis, together with part of the icons and the bishop's throne, were brought to the cemetery Church of the Assumption.³² According to periodicals, these were bought back by the Municipality for the amount of 1,200 Bulgarian leva.³³

23. State Archives – Sofia, fond 1156k, inventory 1, archival unit 2, pages 24 verso-25. See also Usta-Genchov 1895: 323-324; Traychev 1941: 57; Vasiliev 1946: 259; Vasiliev 1965: 248-249.

24. Usta-Genchov 1895: 323-324; Traychev 1941: 57; Vasiliev 1946: 259; Vasiliev 1965: 248-249.

25. Usta-Genchov 1895: 323-324; Traychev 1941: 57; Vasiliev 1946: 259; Vasiliev 1965: 248-249; Kõrnakov 1986: 188.

26. Vasiliev 1965: 255.

27. For the church see Irechek 1884: 119-120, note 2; Irechek 1974: 73, note 42; Dinekov 1937: 5, 8.

28. Vasiliev 1939: 16-17; Angelov 1985: 13.

29. Angelov 1985: 13. The damages to the Church of the Presentation of the Blessed Virgin after the strong earthquake of 1858 are mentioned in adscripts from a Menaion for the month of September from the Church of the Holy Ascension (St. Saviour) stating that after the 1858 earthquake the churches of St. Nicholas the Small One and of the Immaculate Mother of God "fell down". See Sprostranov 1906–1907: 16-17.

30. Vasiliev 1939: 16-17; Vasiliev 1946: 263; Vasiliev 1965: 250; Angelov 1985: 13.

31. See Tabakov 2009: 9; Vasiliev 1965: 249-250.

32. Traychev 1941: 57; Vasiliev 1965: 249-250; Angelov 1985: 13. There is no information as to whether the bishop's throne was made by Ivan Filipov and no archival photographs are preserved.

33. Tabakov 2009: 9.

In 1966–1969, the cemetery church was reconstructed and its furniture was completely renewed.³⁴ At that time the iconostasis was dismantled and moved outside Sofia,³⁵ and its present-day location is unknown.

What the iconostasis looked like can only be judged by a preserved archival photograph of the interior of the cemetery church made before 1968.³⁶ Its central part represents the iconostasis moved in 1891 by Ivan Filipov from the Church of the Presentation of the Blessed Virgin. It consists of two tiers of icons; the royal doors, the frieze with medallions, the curve-pieces above the icons and the acroterion are wood-carved.

The compositions of the royal doors and the acroterion are completely identical to those of iconostases believed to have been crafted by wood-carvers from the

Filipovtsi family: the royal doors from the Church of St. George in Panagyurishte³⁷ and the doors from the churches of St. George in Yambol³⁸ and the Holy Mother of God in Kazanlak,³⁹ as well as from the church in Karnobat.⁴⁰

The next commission of Ivan Filipov was for the Church of the Holy Ascension of Christ.⁴¹ The archaeological studies show that the church of the Holy Ascension of Christ was built in the period between the 9th and the 12th century and, by the late 19th century, it had undergone several reconstructions.⁴²

The most recent renovation of the church was after the Liberation, between 1883 and 1884.⁴³ The iconostasis which, according to A. Vasiliev, was carved by Ivan Filipov⁴⁴ was most likely commissioned shortly afterwards.

34. Yontcheva 2020: 482.

35. Angelov 1985: 13.

36. Yotcheva 2020: 485, figure 251.

37. Drumev 1989: 148, illustration 35.

38. Drumev 1989: 87, illustration 45, 151, illustration 39, 40 a, b, 226, illustration 16.

39. Drumev 1989: 152, illustration 41 a, b, 259, illustration 6a.

40. Drumev 1989: 87, illustration 46, 153, illustration 42a, 6, 234, illustration 2, 416, illustration 7.

41. For the church see Ishirkov 1912: 25-26; Monedzhikova 1942: 337-339; Vasiliev 1939: 17, note 1, 22; Irechek 1974: 73, note 42; Dinekov 1937: 7, 9; Krasovska, Mitinov 1979; Vasileva 1989; Boyadzhiev 1982; Ivancheva, Stoilova 2010.

42. Vasileva 1989: 92-93.

43. The time period of the reconstruction is unknown. In 1884, K. Jireček wrote that the church "is remade now". See Irechek 1884: 119-120 note 2. A little later A. Vasiliev claimed that the church was demolished in 1879 after it had been deemed "unfit", and new church was erected on the site of the old one in 1883. See Vasiliev 1939: 21. However, the archaeological studies show that the Church of the Holy Ascension as it was at the time of the Liberation was reconstructed and extended and was not fully demolished and, contrary to A. Vasiliev's claim, no new church was erected in its place. See Vasileva 1989: 93.

44. Vasiliev 1939: 17, note 1. See also Traychev 1941: 57; Monedzhikova 1942: 338. In the most recent publication dedicated to the church it was erroneously stated that the woodcarver was Petar Filipov of the village of Gari. See Ivancheva, Stoilova 2010: 300.



Figure 1. Iconostasis, cemetery Church of Assumption (after Yontcheva 2020: 485, fig. 251)

It was destroyed in a fire in the church in 1944⁴⁵ and at present there are no data on its appearance. The art historical literature attributes the creation of the iconostasis, the bishop's throne and the pulpit in the Church of St. George in Darvenitsa district to the woodcarvers from the Filipovtsi family.⁴⁶

There are no known documents related to the making of the wood-carved decoration of the church. The information about the authorship of the woodcarving works was provided by D. Usta-Gen-

chov who wrote in 1895 that Ivan Filipov made the wood-carved works in "the newly-built small church of St. George" in Sofia.⁴⁷ There is no doubt that his account refers to the church in Darvenitsa, since it is the only Christian temple on the territory of Sofia dedicated to St. George built at that time.⁴⁸

Ivan Filipov's authorship is also confirmed by the stylistic and structural characteristics of the iconostasis. It is made of wooden boards and painted; only the royal doors, the curve-piece above them

45. Vasiliev 1946: 263.

46. Vasiliev 1946: 263; Entsiklopediya 2006: 105. See also Traychev 1941: 57.

47. Usta-Genchov 1895: 323.

48. The church was built in 1888. See NDA na NINKN C-992-5-Ix, 1; Yotcheva 2020: 286.



Figure 2. Iconostasis, Church of St. George, Darvenitsa district, 1888 (photography: Vesseline Yontcheva)

and the acroterion are wood-carved. It has a tier of sovereign icons, a tier of medallions with depictions of prophets and an Apostles tier. Stylistic analogues of the composition and the plastics of the wood-carved parts are the iconostases from the churches of the Presentation of the Blessed Virgin in Sofia and St. George in Yambol⁴⁹ identified in the literature as works of Ivan Filipov.

The woodcarving works in the church are not dated but the time of their making can be deduced by indirect data. The sovereign icons which were painted in 1888 provide an indication of the

dating.⁵⁰ This suggests that the iconostasis was made in the same year or a little earlier.

The iconostases of other churches situated in Sofia have very similar stylistic characteristics. This justifies the assumption that they were also made by Ivan Filipov. Chronologically, the earliest among them is the iconostasis at the Church of St. Nicholas, Gorna Banya district.⁵¹

There are no available documents related to the making of the woodcarving works in the church, hence the dating of

49. Drumev 1989: 87, illustration 45, 151, illustration 39, 40 a, b, 226, illustration 16.

50. Yotcheva 2020: 286.

51. It is accepted in the literature that it was made by the woodcarvers from the Filipovtsi family Traychev 1941: 57; Vasiliev 1965: 250. For the iconostasis see also Angelov 1985: 13.



Figure 3. Acroterion from an iconostasis, Church of St. George, Darvenitsa district, 1888 (photography: Vesselin Yontcheva)

the iconostasis can be determined only indirectly, based on data about the construction and consecration of the church. The church was built in 1882 and consecrated by Bishop Miletii on the 22nd of May 1885,⁵² while the sovereign icons on the iconostasis were painted in the period 1885–1887 by Alekso Vasiliev.⁵³ These facts justify the suggestion that the iconostasis was built in the period 1882–1885.

The composition and the plastics of the iconostasis at the Church of St. John the Apostle, Vladaya district, are identical to

the ones from the Church of St. Nicholas in Gorna Banya district, indicating that Ivan Filipov may have participated in their making. The iconostasis was most likely crafted between 1886 and 1887, due to the fact that the church was built in 1886 and consecrated in 1887.⁵⁴

The Church of St. Andrew the First-Called was built in 1948 on the site of a chapel erected in 1926 and destroyed during the bombing of Sofia.⁵⁵ The present-day iconostasis is mason-built and only the royal doors have rich wood-carved decoration which is attributed to

52. Yotcheva 2020: 328.

53. Yontcheva 2020: 329.

54. Todorov, Kostadinova 2011: 75; Yotcheva 2020: 371.

55. Yotcheva 2020: 468.

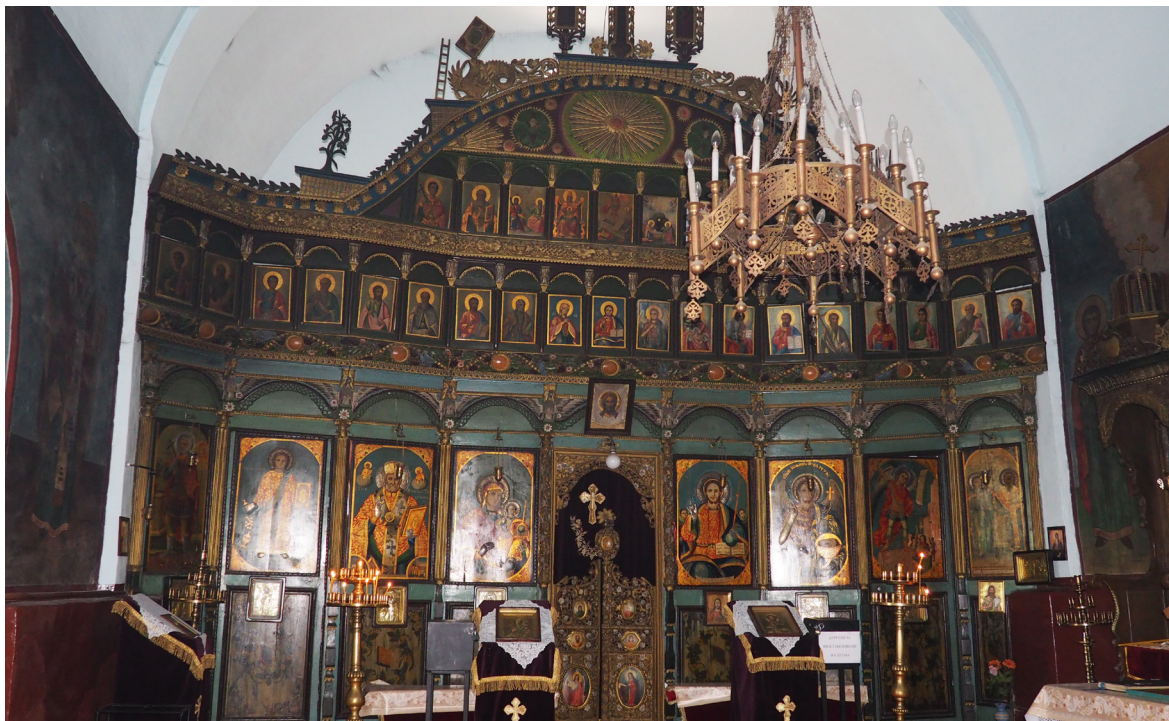


Figure 4. Iconostasis, Church of St. Nicholas, Gorna Banya district, 1882–1885 (photography: Vesselina Yontcheva)

the woodcarvers of Debar. The composition on the royal doors, the content of the ornamental decoration and the stylistic characteristics are very similar to the woodcarving works of Ivan Filipov from the late 19th and the early 20th century, which might be accepted as an indication for their dating.

The stylistic and structural characteristics of the iconostasis at the Church of the Holy Trinity, Botunets district,⁵⁶ are also similar. The church was built in 1904 and consecrated on the 26th of March

1905,⁵⁷ and the sovereign icons were painted in 1906. This suggests that the iconostasis was most likely built in the period 1904–1906.

According to the literature, in the early 20th century Ivan Filipov crafted the iconostasis at the Church of St. Paraskeva the Old.⁵⁸ After the fire of 1944 the piece was moved into the Synodal Chapel of St. Tsar Boris⁵⁹ where other works of the wood-carvers from the Filipovtsi family were also kept.⁶⁰

56. On the work of Filipovtsi, without specifying a woodcarver's name, wrote Traychev 1941: 57.

57. Yotcheva 2020: 409.

58. Angelov 1985: 13. See also Traychev 1941: 57.

59. Vasiliev 1965: 249. The iconostasis in the church of St. Paraskeva the Old was replaced in the late 1940s and was made by Todor Hristov. See Angelov 1985: 13.

60. Traychev 1941: 57; Vasiliev 1965: 249.



Figure 5. A detail of Royal doors, Church of St. John the Apostle, Vladaya district (photography: Vesselina Yontcheva)

The iconostasis at the Church of the Assumption, Obelya district, attributed to woodcarvers from the Filipovtsi family in the older literature,⁶¹ has similar stylistic characteristics. Based on its peculiar style and composition, it can be assumed that the work was led by Ivan Filipov.

In 1912, Ivan Filipov crafted the iconostasis and the throne for the palace chapel of the Holy Apostles Peter and Paul.⁶²

His woodcarvings based on a design by Stefan Badzhov⁶³ are not currently preserved in the chapel. Their authorship is evidenced by an article in *Niva magazine* published in 1928 and deemed to have been written by S. Badzhov himself.⁶⁴ The article notes explicitly that “the iconostasis and the throne of His Majesty were gorgeously wood-carved of lime tree based on a Bulgarian-style design. All woodcarving works were made by the master Ivan Filipov.”⁶⁵

61. Traychev 1941: 57; Vasiliev 1965: 250.

62. For the palace chapel see V. Sofiyskiya 1928: 1; Miteva 2005: 338-340; Mineva-Milcheva 2005; Miteva 2014: 95-104; Yotcheva 2020: 491-495; Mineva-Milcheva 2021. About the work of the Filipovtsi family, without specifying the authorship, wrote Traychev 1941: 57; Vasiliev 1965: 249.

63. Entsiklopediya 1980: 65; Marinska 1996: 116; Miteva 2005: 338; Miteva 2014: 95; Yotcheva 2020: 491; Mineva-Milcheva 2021.

64. Miteva 2005: 339; Miteva 2014: 96

65. V. Sofiyskiya 1928: 1. See also Miteva 2005: 339; Miteva 2014: 96.

According to Yu. Mineva-Milcheva, in the late 1940s the iconostasis was moved from the palace by order of the Holy Synod to save it from destruction.⁶⁶ The same author suggests that parts of the iconostasis are currently kept in a chapel in the Monastery of St. Joachim and St. Anne near the village of Bistritsa in the vicinity of Sofia.⁶⁷

In conclusion, it should be noted that the period covering the end of the 19th and the beginning of the 20th century when Ivan Filipov followed his artistic path was marked by deep transformations in the political, social and cultural life of Bulgarians which influenced invariably the development of fine arts. These transformations led to a definitive break with the Bulgarian Revival traditions, paving the way for art which was novel in spirit and form. The idea for creation of a national style in Bulgarian art emerged as early as the 1890s.

Architects and artists sought inspiration in Bulgarian medieval artistic heritage. First applied to architecture, the idea of the “Bulgarian style” extended to the area of applied arts connected directly to the decoration of newly constructed buildings.

In this context it is not surprising that monumental woodcarving was among the first applied arts adapted to the new artistic urges and manifestations.

The new artistic conditions and problems presented to the carvers influenced invariably the development of their work. In this respect, Ivan Filipov is a particularly good example. He was among the first representatives of the Filipovtsi woodcarving family to accept commissions for church furniture designed by architects or painters and decorators. In fact, before him, the only members of the family who had attempted to use the so-called “Bulgarian style” had been his father and uncle who in 1896 crafted the iconostasis for the Cathedral Church of the Holy Theotokos in Varna as designed by architect Lazarov.⁶⁸ In Sofia churches iconostases in “Bulgarian style” created by Ivan Filipov emerged at the beginning of the 20th century.

It is well known that the iconostasis currently located at the Synodal Chapel of St. Tsar Boris was designed by architect Petar Koychev, while the iconostasis at the palace chapel of the Holy Apostles Peter and Paul was a project of the painter and decorator Stefan Badzhov.

66. Mineva-Milcheva 2005: 131.

67. Mineva-Milcheva 2021.

68. Vasiliev 1946: 262-263; Angelov 1981: 25; Vasilchina 1989: 38.



Figure 6. Royal doors, Church of St. Andrew the First-Called, late 19th century – early 20th century (photography: Vesselina Yontcheva)

The work of Ivan Filipov however is dominated by woodcarvings in the spirit of the late Bulgarian Revival tradition.

Such are the iconostases in the churches of the Presentation of the Blessed Virgin, St. Nicholas in Gorna Banya district, St. John the Apostle in Vladaya district, St. George in Darvenitsa district, Holy Trinity in Botunets district and St. Andrew the First-Called which are almost identical in terms of composition and decoration.

The next generation of carvers from the Filipovtsi family, notably Filip Filipov, son of Ivan Filipov, would adhere strictly to the so-called "Bulgarian style" and would create iconostases, bishop's thrones and pulpits decorated with low-relief woodcarvings and motifs borrowed from the medieval monuments of Christian art in Bulgaria.⁶⁹

The work of Ivan Filipov reflects his aesthetic ideas, artistic urges and the trends of his age. Although he mostly adhered to the aesthetics of late Bulgarian Revival art, it is obvious that he was no stranger to the idea of the formation of a new "national style" organically bound to the medieval Bulgarian traditions.

The desire of Ivan Filipov to fit in the new artistic views and find solutions for the tasks assigned to the new generation of carvers and painters is apparent.

The presented data create a more specific picture of the scale and peculiarities of his work, but also show that extensive studies on the artistic production of the Debar woodcarvers in Bulgaria have yet to be performed.

69. Angelov 1981: 25; Angelov 1986: 157; Angelov 1992: 77.



Figure 7. Iconostasis, Church of Holy Trinity, Botunets district, 1904–1906 (photography: Vesselina Yontcheva)



Figure 8. Royal doors, Church of Holy Trinity, Botunets district, 1904–1906, (photography: Vesselina Yontcheva)



Figure 9. Iconostasis, synod chapel of St. Tsar Boris, early 20th century (photography: Vesseline Yontcheva)

ARCHIVE SOURCES

State Archives – Sofia
fond 1156к – Sofia Bishopric

National State Archives of the National
Institute of Immovable Cultural Heritage
C-992-5-Ix – the Church of St. George,
neighborhood of Darvenitsa, city of So-
fia

LITERATURE

1. **Angelov (1981):** V. Angelov, *Българската дърворезба през първата половина на XX век*, *Izkustvo* 1 (1981) 23-26.
1. **Angelov (1985):** V. Angelov, *Дърворезбата в софийските църкви*, *Sofia* 7 (1985) 12-13.
2. **Angelov (1992):** V. Angelov, *Българска монументална дърворезба*, *Sofia*.
3. **Baev, Drumev (1957):** S. Baev, D. Drumev, *Българското резбарство в миналото и днес*, *Izkustvo* 5 (1957) 13-28.
4. **Boyadzhiev (1982):** S. Boyadzhiev, *Църковната архитектура на българските католици през XVI–XVII в.*, *Katolicheskata duhovna kultura i neynoto prisastvie i vliyanie v Balgaria* (1982) 213-220.
5. **Dinekov 1937:** P. Dinekov, *София през XIX век до освобождението на България*, *Sofia*.
6. **Drumev 1989:** D. Drumev, *Резбарско изкуство*, *Sofia*.
7. **Entsiklopediya 1980:** *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България 1*, *Sofia*.
8. **Entsiklopediya 2006:** *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България 3*, *Sofia*.
9. **Irechek (1884):** K. Irechek, *Стари пътешествия по България от 15-18 столетие*, *Periodicheskoe spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo* 7 (1884) 96-127.
10. **Irechek (1974):** K. Irechek, *Пътувания по България*, *Sofia*.
11. **Ishirkov 1912:** A. Ishirkov, *Град София през XVII век. Материали за история на София*, *Sofia*.
12. **Ivancheva, Stoilova (2010):** G. Ivancheva, L. Stoilova, *Възстановка на следосвобожденската църква „Св. Спас“ в София*, *Serdika – Sredets – Sofia. Kulturno istoricheskoto nasledstvo na Sofiya: problemi i perspektivi* 5 (2010) 299-305.
13. **Krasovska, Mitonov (1979):** L. Krasovska, P. Mitonov, *Стенописи от черквата „Св. Спас“ в София*, *Muzei i pametnitsi na kulturata*, 4 (1979) 12-22.

- 14. Ķornakov 1986:** D. Ķornakov, *Творештвото на мијачките резбари на балканот от крајот на XVIII и XIX век*, Prilep.
- 15. Marinska 1996:** R. Marinska, *1920-те години в бългaрското изобразително изкуство*, Sofia.
- 16. Monedzhikova 1942:** A. Monedzhikova, *София през вековете*, Sofia.
- 17. Mineva-Milcheva (2005):** Yu. Mineva-Milcheva, *Дворцовият параклис „Св. св. Петър и Павел“ – паметник на сакралната декорация от епохата на Третото българско царство*, Dobri Hristov i balgarskiyat XX vek, Sofia (2005) 126-137.
- 18. Mineva-Milcheva 2021:** Yu. Mineva-Milcheva, *Неовизантийско църковно изкуство на Третото българско царство – забравените образци*: http://neobyzantineart.eu/?page_id=83, last visited on 16.08.2021.
- 19. Miteva (2005):** M. Miteva, *Стефан Баджов (1883–1953) познатият непознат*, Art Readings 2005, Sofia (2005) 336-343.
- 20. Miteva 2014:** M. Miteva, *Стефан Баджов: биография на декоратор*, Sofia.
- 21. Sprostranov (1906–1907):** E. Sprostranov, *Бележки и приписки по софийските църкви*, Sbornik narodni umotvoreniya 12-13 (1906–1907) 1-30.
- 22. Tabakov 2009:** S. Tabakov, *Столичен храм „Св. св. Кирил и Методий“: минало и настояще*, Sofia.
- 23. Todorov, Kostadinova 2011:** Zh. Todorov, Z. Kostantinova, *Пътеуказател към духовните светилища в Софийското светогорие*, Sofia.
- 24. Traychev 1941:** G. Traychev, *Книга за мияците: историко-географски очерк*, Sofia.
- 25. Usta-Genchov (1895):** D. Usta-Genchov, *Няколко думи за народното ни ваяние*, Periodicheskoto spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo 51 (1895) 321-328.
- 26. Vasileva (1989):** D. Vasileva, *Църквата „Св. Спас“ в София*, Serdika: arheologicheski materiali i prouchvaniya 2 (1989) 78-97.
- 27. Vasiliev 1939:** A. Vasiliev, *Църковното строителство в София до Освобождението*, Sofia.
- 28. Vasiliev (1946):** A. Vasiliev, *Резбарски род на Филиповци от с. Осой*, Makedonska misal 5-6 (1946) 258-271.
- 29. Vasiliev 1965:** A. Vasiliev, *Български възрожденски майстори*, Sofia.

30. Vasilchina (1989): V. Vasilchina, *За насоките на развитие на дърворезбата ни след Освобождението*, Problemi na izkustvoto 1 (1989) 37-44.

31. V sofiyskiya (1928): В софийския царски дворец, Niva 1 (1928) 1.

32. Yontcheva 2020: V. Yontcheva, *Живопис в храмовете, изградени от Освобождението до 1941 г. на територията на съвременния град София* (PhD dissertation, Institute of Art Studies – BAS), Sofia.

ЦЪРКОВНА ДЪРВОРЕЗБА ОТ ИВАН ФИЛИПОВ В СОФИЯ В КРАЯ НА XIX И НАЧАЛОТО НА XX ВЕК

Интересът към творчеството на дебърския резбар Иван Филипов се запазва сравнително постоянен в изкуствоведската литература от средата на XX в. насам, но до този момент неговата продукция не е била обект на самостоятелно проучване. На специалистите са известни множество паметници, които в продължение на десетилетия са определени най-общо като дело на резбарите от рода Филиповци, без да се прави опит за тяхната по-прецизна атрибуция.

В статията са представени произведенията на Иван Филипов, изпълнени в годините между 1858 и 1912 за десет от църквите в София. В посочения период той изработва църковен мебелиар за църквите „Въведение Богородично“, „Св. Възнесение Господне“, „Св. Николай“ в кв. Горна Баня, „Св. Йоан Богослов“ в кв. Владая, „Св. Георги“ в кв. Дървеница, „Св. Троица“ в кв. Ботунец, „Св. ап. Андрей Първозвани“, „Св. Петка Стара“, „Успение Богородично“ в кв. Обеля и дворцовия параклис „Св. св. ап. Петър и Павел“. Изчерпателното представяне на църковната резба на Иван Филипов, дори само в границите на град София, обаче е трудно, тъй като местонахождението на част от неговите произведения днес е неизвестно, други са унищожени или пък са загубили автентичния си вид след по-късни намеси. Освен това науката все още не разполага с достатъчно количество документални източници, въз основа на които да се възстанови в пълнота историята на дърворезбената украса на всички софийски църкви.

От направения преглед на дърворезбите ясно се вижда желанието на Иван Филипов да се впише в новите художествените възгледи в българското изобразително изкуство, характерни за периода от края на XIX и началото на XX в., и да потърси решение на задачите поставени пред новото поколение резбари и художници. Въпреки че информацията, с която разполагаме в момента е непълна, този първи опит за атрибуция на произведенията на един от най-продуктивните дебърски резбари, работили в София, е необходим, за да обобщи известното до момента и да провокира появата на по-задълбочени проучвания върху дебърската резба в бъдеще.

dboykina@gmail.com

PRIKAZ MEĐUNARODNE KONFERENCIJE: SOUTHEAST EUROPEAN SILVERSMITHING: LITURGICAL OBJECTS AND THE CONSTRUCTION OF A CULTURAL, TECHNOLOGICAL AND ICONOGRAPHICAL NETWORK IN THE EARLY MODERN PERIOD

DR JAKOV ĐORĐEVIĆ

Naučni saradnik
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Sa zamahom „materijalnog zaokreta“ poslednjih par decenija u humanističkim naukama iznedrena je nova perspektiva prilikom razmišljanja o predmetima.

Njihovo sagledavanje pomereno je sa pozicije pasivnog odraza određene kulture na ulogu aktivnih učesnika u njenom formiranju. Stoga je odnos čoveka i „stvari“ koje ga okružuju otvorio brojna pitanja na koja je teško dati odgovor držeći se krutih pozitivistički ustrojenih granica među disciplinama.

Pored ohrabrenja interdisciplinarnosti u pristupu istraživanju, studije materijalne kulture narušile su hijerarhijsku podelu umetničkog stvaralaštva, oslo-

bađajući predmete svedenosti na marginalizovano polje „primenjene umetnosti“. Vođeni ovim ciljem, stručno Društvo za proučavanje primenjene i zlatarske umetnosti iz Beograda i Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu organizovali su međunarodnu konferenciju *Southeast European Silversmithing: Liturgical Objects and the Construction of a Cultural, Technological and Iconographical Network in the Early Modern Period* (Zlatarstvo jugoistočne Evrope: sakralni predmeti i kulturna, tehnološka i ikonografska razmena u ranom modernom dobu).

Mora se napomenuti da je ovo prva konferencija, ovako usko specijalizovane tematske sadržine u regionu.¹

1. Teme koje pokreće ova konferencija u fokusu su međunarodne akademske i naučne pažnje. Katolički univerzitet u Levenu, Belgija, pokrenuo je najveći i trenutno najsveobuhvatniji zapadnoevropski projekat na temu sakralnih predmeta i materijalne kulture (Projet Brain-be „Belgian Research Action through Interdisciplinary Networks – *Ornamenta sacra. Iconological study of the liturgical heritage from the Southern Netherlands (1400–1700)*“, pod vođstvom profesora R. Dekoninka (R. Dekoninck). Konferencija Southeast European Silversmithing pionirski je napor da se najrecentnija istraživanja ne samo prenesu u domaću akademsku sredinu, već i da Beogradski univerzitet bude regionalni pokretač ovih istraživanja.

INTERNATIONAL CONFERENCE
Belgrade, 4 – 5.11.2022

Southeast European SILVERSMITHING:

Liturgical Objects and the Construction of a Cultural,
Technological and Iconographical Network
in the Early Modern Period

WHERE

The Rectorate Building – University of Belgrade
Studentski trg 1, (1 The Students' Square)

Faculty of Philosophy – University of Belgrade
Čika Ljubina 18-20, (18-20 Čika Ljubina Street)

CONFERENCE ORGANIZERS

Vuk Dautović

Ph.D. Faculty of Philosophy, University of Belgrade

Darina Boykina

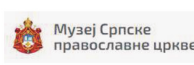
Ph.D. Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Mateja Jerman

Ph.D. Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia
and Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Rijeka

Contact southeasteusilversmithing@gmail.com
Web southeasteuropeansilversmithing.wordpress.com
Instagram www.instagram.com/southeasteuropesilversmithing

Venetian Goldsmith Workshop „Il Trionfo“, Hanging lamp - detail, 1706-1718, Parish Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Rijeka (Croatia), photo by Mateja Jerman



Slika 1. Plakat konferencije

Skup je održan 4. i 5. novembra 2022. godine, okupivši stručnjake iz zemalja jugoistočne Evrope koji su u Rektoratu Univerziteta u Beogradu i na Filozofskom fakultetu imali priliku da raspravljaju o metodološkim pristupima istraživanju i pitanjima posredničke uloge umetnički oblikovanih predmeta od plemenitih metala u dijalogu kulturnih modela i tehnoloških znanja obojenih specifičnostima prostora jugoistočne Evrope ranog modernog perioda. Pored stimulativnih diskusija, navedeni naučni skup pružio je priliku za prikupljanje i prezentaciju mnoštva do sada nauci nepoznatog i nepublikovanog vizuelnog materijala, odnosno umetnički oblikovanih predmeta pretežno od srebra.

Konferencija je osmišljena oko šest tematskih sesija. Na prvoj u nizu, naslovljenoj „Patronatski mehanizmi i kretanje predmeta“ (*Artistic Patronage and Objects in Motion*), govorilo se o raznorodnim načinima pribavljanja liturgijskih predmeta i složenoj mreži puteva u sprezi sa patronatskim mehanizmima kojima su crkve snabdevane dragocenom srebrninom.

Mateja Jerman predstavila je odabrane primere sa teritorije Istre i Kvarnerskog zaliva, kontekstualizujući okolnosti njihovog poručivanja i veze sa centrima poput Venecije, Beča, Augzburga i Graca.



Slika 2. Otvaranje skupa

Sa druge strane, Snježana Orlović stavila je akcenat na međusobnu povezanosti dve eparhije (Dalmatinske i Gornjekarlovачke) sagledavajući raznorodne puteve i centre u kojima su umetnički oblikovani liturgijski predmeti od srebra. Naglasivši takođe, ulogu nepoznatih domaćih majstora poput Jakova iz Topuskog, u kreiranju vizuelne kulture tokom 18. veka.

Panel „Slike i ikonografija” (*Imagery and Iconography*) omogućio je diskusiju o razmeni ikonografskih i likovnih motiva među konfesijama. Tako je prezentacija Georgi Parpulova pratila istorijat posebno izvedenih srebrnih čaša čiji je vizuelni korpus predstava ostao nepromenjen od poznosrednjovekovnog razdoblja do kasno osmanskog perioda, dopuštajući

adaptaciju funkcije hrišćanskom koliko i islamskom kontekstu.

Potom je Anita Paoliki objasnila političke i istorijske činioce koji su doprineli prihvatanju ikonografskog rešenja apokaliptične sadržine luteranske Biblije na koricama pravoslavnog jevanđelja nastalog ktitorijom vlaškog vojvode. Najzad, u okviru zajedničkog izlaganja, Profesor Janis Varalis i Konstantin Dolmas, upoznali su učesnike sa preliminarnim rezultatima opsežnog istraživanja okova jevanđelja nastalih u radionici sela Recani u Tesaliji, koje odlikuju brojne ikonografske i stilske posebnosti, ukazujući na materijale i tehnološke aspekte izrade ove vredne grupe predmeta.



Slika 3. Prvi dan konferencije

Tematski okvir treće sesije nosio je naziv „Materijalizacija pobožnosti” (*Materialisation of Piety*). Razmatranju sakralnih predmeta namenjenih direktnoj komunikaciji sa svetom posvetile su pažnju Frančeska Stoper i Igljika Miškova.

Prvo izlaganje bilo je usmereno na analizu formalnih i stilskih promena u izradi malo poznatih relikvijarnih bisti i votivnih skulptura od srebra u Veneciji tokom 17. i 18. veka. Drugi referat imao je u fokusu srebrne votive i zavetne darove nastale na teritoriji Bugarske sa osvrtom na pitanje dugog trajanja određenih formi koje se i danas javljaju u okrilju popularne pobožnosti.

Četvrta i poslednja sesija prvog dana konferencije ponela je naslov „Funkcija i pojavnost” (*Function and Appearance*). Arijana Kopričina sastavila je bogat stilski i morfološki pregled predmeta i sasuda iz druge polovine 15. i prve polovine 16. veka, predočavajući karakteristike zlatarskih izvedbi svojstvenih prostoru tadašnje Zagrebačke biskupije. Lucian Lehintan interpretirao je formu „Tismanske kadionice” kroz prizmu svesno objedinjenih arhitektonskih elemenata vizantijskih i zapadnih crkava u jedinstvenu celinu, uz opsežan kontekst nastanka ovog dragocenog predmeta, te ishodište njegove forme u konceptu „Nebeskeg Jerusalima”.

Na kraju, Nona Petkova je predstavila dragocenu grupu predmeta izrađenih tehnikama emajla i filigrana koje su nastale za Bačkovski manastir.

Poreklo ove grupe vezuje se za zlatarske radionice u okolini Plovdiva, ukazujući na integraciju načela osmanske estetike, posebno kroz izvedbu ornamenata i zajedničko poreklo određenih formi.

Poslednji dan naučnog skupa, održan u svečanoj sali Filozofskog fakulteta, otvoren je promišljanjem senzornih aspekata sakralnih predmeta u okviru sesije „Vizuelna komunikacija i čula” (*Visual Communication and Senses*). Ukidajući formalnu podelu na dragocene sasude sekularne i sakralne namene, njihovim sagledavanjem kroz perspektivu diskursa moći, Tera Li Hedrik osvetlila je ulogu čulne percepcije putira i pehara rekreirajući performativnost liturgijskog rituala i dvorskog ceremonijala poznovizantijskog perioda.

Nasuprot tome, Milena Ulčar pokazala je razlike u vizuelnom oblikovanju i retorici antropomorfnih i neantropomorfnih relikvijara ranog modernog doba. Njihova forma postizala je isti cilj – stvaranje somatskih okidača za korporalnu, afektivnu i kognitivnu percepciju kod vernika i posmatrača.

Najzad, šesti i ujedno poslednji panel konferencije pod nazivom „Zlatarski centri i oblikovanje vizuelne kulture” (*Silversmithing Centers and the Creation of Visual Culture*), bio je posvećen iznošenju novih činjenica zasnovanih na arhivskoj građi, nasuprot, kako se ispostavilo, neosnovanim pretpostavkama tradicionalne istoriografije.



Slika 4. Učesnici konferencije

Na osnovu novootkrivenih primera i pisanih arhivskih izvora, Darina Bojkina je osporila tvrdnju da su zlatarski centri na teritoriji centralne i južne Bugarske formirani tek od kraja 18. veka, već da je zlatarstvo u ovoj oblasti postojalo mnogo ranije sa neprekinutim razvitkom od nekoliko prethodnih stoleća.

Sa druge strane, Vuk Dautović predstavio je složenu istoriju beogradskog zlatarskog esnafa 19. veka, pokazujući aktivno učešće njegovih članova u svim savremenim umetničkim tokovima karakterističnim za centralnu Evropu tog razdoblja. Njegovo izlaganje argumentovalo je postojanje razvijene nacionalne zlatarske proizvodnje u 19. veku, nasuprot starije interpretacije koja je prednost dala uvozu ostavljajući srpsko zlatarstvo gotovo neistraženim.

Skup je zaključen izlaganjem Dimitrija Tadića, rukovodioca Deska Kreativna Evropa Srbija, koji je učesnicima predočio mogućnosti buduće profesionalne i institucionalne saradnje, te povezivanja u okviru evropskih programa i fondova. Na ovaj način organizatori su učesnicima ponudili odgovor na često postavljeno pitanje, nakon uspešno okončane konferencije, koje gasi: „Šta bismo mogli dalje?“

Organizatori konferencije: dr Vuk Dautović, naučni saradnik Odeljenja za istoriju umetnosti, Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, te dr Darina Bojkina sa Instituta za studije umetnosti Bugarske Akademije nauka i dr Mateja Jerman

sa Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci i Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske, zatvorili su skup najavivši zbornik radova čije je publikovanje planirano krajem naredne godine.

Organizatori su takođe promovisali ciljeve stručnog Društva za proučavanje primenjene i zlatarske umetnosti, kao organizacije koja nastoji da okupi regionalne eksperte.

Međunarodna konferencija *Southeast European Silversmithing* pružila je prostor razmeni znanja i iskustava stručnjaka, kao i uvid u metodološki aparat i pristupe istraživanju materijalne kulture. Cilj konferencije bio je da poveže i okupi naučnike koji se bave proučavanjem liturgijske i sakralne srebrnine iz ranog modernog doba, čije su uporedne analize doprinele proučavanju ovog složenog polja uz mapiranje zajedničkih istraživačkih problema.

Referati su omogućili uporedo sagledavanje srebrnih predmeta unutar različitih hrišćanskih konfesija te centara oblikovanja sakralne srebrnine. Jedna od najznačajnijih hipoteza, o kretanju portativnih predmeta, te umetničkoj i kulturnoj razmeni i ulozi srebrnine u kreiranju vizuelne kulture, takođe je uspešno argumentovana – istovremeno ukazujući na polje, koje mora biti predmet veće naučne pažnje.

Prikupljen vizuelni materijal, u velikoj meri nedovoljno poznat ili nepublikovan, postaće dostupan u planiranoj publikaciji zajedno sa radovima izloženim na konferenciji. On predstavlja prvu u nizu dopuna praznina koje postoje u poznavanju zlatarstva jugoistočne Evrope kao neodvojivog dela njene vizuelne kulture.

Informacije o ovom projektu, program konferencije sa knjigom apstrakta i kontakt sa organizatorima dostupni su na sledećim linkovima:

Web: southeasteuropeansilversmithing.wordpress.com

Independent.academia.edu/SoutheastEuropeanSilversmithing

[instagram.com/southeasteuropesilversmithing](https://www.instagram.com/southeasteuropesilversmithing)

jakovdj@gmail.com

PRIKAZ IZLOŽBE „VLADIMIR VELIČKOVIĆ: FIGURA KAO IZRAZ EGZISTENCIJE”

ALEKSA NOVAKOVIĆ

Student osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Retrospektivna izložba međunarodno znamenitog umetnika Vladimira Veličkovića (1935–2019) otvorena je za posetioce u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 20. oktobra 2021. godine na datum osnivanja muzeja. Otvaranju izložbe je prethodila konferencija za medije, po čijem završetku je koautorka i kustoskinja Žaklina Ratković održala vođenje.

Izložbu je otvorila potpredsednica Vlade i ministarka kulture i informisanja Maja Gojković. Ovom prilikom je obuhvaćen celokupni prostor zgrade adaptiran rešenjem arhitekta Ivana Mangova. Na ovaj način je slikaru, koji je kao višegodišnji član Upravnog odbora dao veliki doprinos instituciji, ukazana posebna počast.

Obuhvatajući dela iz čitavog umetničkog opusa, od kasnih pedesetih godina dvadesetog veka, do najskorijih radova iz 2019. godine, izloženo je preko stotinu slika i crteža.

Među njima su i dela iz zbirke Muzeja savremene umetnosti kolekcioniranih tokom proteklih šest decenija.

Izuzev toga, na izložbi su zastupljena i dela iz brojnih drugih nacionalnih i međunarodnih institucija, poput Nacionalnog muzeja moderne umetnosti – Centar Pompidu (Pariz), Centre national des arts plastiques (Pariz), Muzeja savremene umjetnosti (Zagreb), Muzejot na sovremenata umetnost (Skoplje), Narodnog muzeja u Beogradu, Muzeja Zep-ter, Muzeja grada Beograda, Istorijskog muzeja Srbije, Umetničke zbirke Srpske akademije nauka i umetnosti, i drugih, kao i iz brojnih privatnih kolekcija širom sveta.

Izložbu i prateći program su kurirale i realizovale kustoskinje i muzejske savetnice Muzeja savremene umetnosti Svetlana Mitić i Žaklina Ratković i vanredna profesorka Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, dr Jasmina Čubrilo.

Izuzev bogate skupine radova, postavku prati i multimedijalni program u formi video priloga koji je emitovan u celosti tokom trajanja izložbe. U prizemlju muzeja su prikazivani dokumentarni filmovi i više intervjua koje je davao tokom prethodnih decenija. Istaknut je film „Atelje: Dan posle“ nastao 2021. godine u režiji Vuka Vidora, umetnikovog sina. Vidor je, prateći Veličkovićeve stope, takođe etabliran francusko-srpski umetnik. Zahvaljujući velikom udelu koji je imao u realizaciji, osiguran je određeni intimistički karakter, u skladu sa retrospektivnom formom same izložbe.

Izložbu prati kataloško izdanje „Veličković“ Muzeja savremene umetnosti izrađeno 2021. godine. Na 275 strana je prikazano više postojećih radova autora i autorki: Marijane Kolarić, Svetlane Mitić, Žakline Ratković, Jasmine Čubrić kao i Mišela Onfrea (Michel Onfray, 1959–), francuskog pisca i filozofa, i Alea Žufroa (Alain Jouffroy, 1928–2015), takođe francuskog pisca, umetnika i kritičara umetnosti. Pomenuti radovi predstavljaju pregled umetnikovog ranog stvaralaštva u okviru jugoslovenske scene, filozofska posmatranja i tumačenja njegovog rada iz međunarodne perspektive (Onfre i Žufro), i pregled njegove celokupne slikarske delatnosti.

Vizuelnu osovinu kataloga čine 134 ilustracije, od kojih su deset celostranične ili višestranične table u koloru koje prikazuju detalje izabranih dela. Priložena je i dokumentarna celina sačinjena od pisama i fotografija iz umetnikove po-

rodične arhive. Čitaocima je omogućen uvid u razmišljanja samog autora o svojoj umetnosti i umetnosti uopšte, kao i o fenomenima koji su na njega uticali. Katalog je dvojezičan – na srpskom i engleskom – te je pristupačan i inostranim posetiocima.

Imajući u vidu da je Muzej savremene umetnosti konstruisan sa konkretno definisanom namenom – predstavljanje moderne i savremene umetnosti – preduzeta su određena prostorna rešenja koja omogućavaju ažuriranje, formatiranje i kuriranje samog enterijera kako bi predstavljena dela došla do izražaja. Etaži su većinski otvorenog plana, te posetioci mogu sagledati monumentalna platna bez ometanja (Slika 1).

Uzevši u obzir činjenicu da su izložba i prostor kurirani uporedo, akcenat je stavljen na tematsko grupisanje dela, nasuprot hronološkom. Ove celine, definisane kao *Mladost*, *Raspeća*, *Mesta*, *Gubilišta*, *Poreklo*, *Glave*, *Ništavilo*, *Životinje*, *Telo u pokretu*, *Bez imena*, predstavljaju evoluciju i raznovrsnost umetnikovog likovnog izražaja. Izuzev tematskih, i svakako stilskih, podudarnosti, veliki broj radova deli nazive, npr. *Glava*, *Telo*, *Mesto*, *Pejzaž*, *Gubilište*, *Grinevald* i drugi. Mogu se izolovati brojni učestali motivi koji poput tetiva vezuju još brojnija dela – raspeća, gavranovi, pacovi, raščerečena tela, figure u pokretu... – ovi se motivi javljaju i na najmonumentalnijim delima slikarevog opus magnum.

Među monumentalnijim i istaknutijim delima u prostoru muzeja sa kojima su se posetioci mogli susresti izdvajaju se: *Pas, Fig. XXVIII (A)*, *Varijacija na temu autoportreta* (1974) (Slika 2), četvorodelni poliptih *Veliko gonjenje, Fig. III* (1986) (Slika 3), *Izlaz, Fig. XXI* (1988) (Slika 4), kompozicija sačinjena od 56 portreta koja se nalazila u poslednjoj prostoriji *Bez imena* (2001) (Slika 5), tri impozantna platna koja tematski i vizuelno čine triptih: *Gavran* (2009), *Raspeće* (2011) i *Grinevald* (2011) (Slika 6), kao i pejzaž izrazito velikih dimenzija, *Opasnost* (2019) (Slika 7).

Modernističke reminiscencije autora se jasno oslikavaju u brojnim delima, ovde jasno izražene na platnu *Pas, Fig. XXVIII (A)*, *Varijacija na temu autoportreta* i na

poliptihu *Veliko gonjenje, Fig. III*, direktno evocirajući fotografske eksperimente Etjena-Žula Mareja (Étienne-Jules Marey, 1830–1904) sa kraja XIX veka. Kretanje psa, čija je fizionomija posebno naglašena kako bi se hiperponirao skok, kao fenomenološki objekat posmatranja biva predstavljen u neodređenom oglednom prostoru.

Ograđen jedino pomoćnim i konstruktivnim linijama obeleženih ciframa u funkciji jedinica mere, publika se transponuje sa pozicije posmatrača likovnog dela na mesto analitičara. Ovo je dodatno istaknuto postavljanjem nedefinisane beležničke aparature između zamišljene pozicije posmatranja i objekta – psa.



Slika 1. Autorka fotografije: Bojana Janjić, preuzeta sa facebook stranice Muzeja savremene umetnosti u Beogradu

Četiri platna koja sačinjavaju delo *Veliko gonjenje*, Fig. III se takođe mogu doživeti poput svojevrsnog omaža Marejevim eksperimentima, u duhu upečatljivih motiva i stilskih rešenja autora. Prepoznatljiva figura, leđima okrenuta posmatraču, je predstavljena u pokretu i subsekventnom padu, čime se fokus premešta sa materijalnih aspekata predstavljene teme (čovjek, pacovi, neodređeni prostor) na apstraktni (proces kretanja). Osim toga, ilustruje konceptualne celine koje obeležavaju veliki procenat umetničkog ukupnog rada – figure u pokretu i/ili padu, telesne mase koje pohode pacovi ili insekti i neodređene prostore.

Ostajući dosledan narativnim sredstvima svog likovnog izražaja, delo *Izlaz*, Fig. XXI se ističe intenzivnim crvenim

koloritom, nasuprot tamne i svedene palete kojom opus autora obiluje. Impozantnosti pomenutog dela svedoči i činjenica da je najprisutnije u reklamnom materijalu – između ostalog, i na koricama pređašnje pomenutog kataloga. Uprkos tome što se mogu povezati očite tematske sličnosti između ovog dela, i prvog platna poliptiha o kome je bilo reči, ne može se reći da ispunjavaju istu ulogu u autorevom stilskom pečatu.

Naime, u ovom slučaju je ključno istaći da, iako je prikazan pokret, akcenat nije na kretanju. Ovime se odbacuje analitička uloga posmatrača, koji se umesto toga nalazi u nepoznatoj ulozi – posmatrač, saučesnik ili progonitelj.



Slika 2. Vladimir Veličković, *Pas*, Fig. XXVIII (A), *Varijacija na temu autoportreta*, 1974, ulje na platnu, 195 x 365 cm, privatna kolekcija, autorka fotografije: Bojana Janjić, preuzeta sa facebook stranice Muzeja savremene umetnosti u Beogradu

Veliki deo celokupne Veličkovićeve delatnosti predstavlja portretno slikarstvo sa zaokretom – to nikada nisu realne ličnosti, već tipološki i simbolični prikazi. Često se na njima mogu videti lakše ili teže rane, dok je u nekim trenucima gotovo i nemoguće raspoznati siluetu ljudskog lika. Kompozicija *Bez imena* se nalazila u poslednjoj prostoriji poslednjeg sprata muzeja, zauzimajući gotovo čitavu površinu jednog zida. Grandiozno, i podjednako groteskno delo sadrži, u skladu sa svojim nazivom, 56 neimenovanih ličnosti.

Portreti međusobno nisu jednaki, ali se mogu grupisati na osnovu određenih likovnih karakteristika: kolorit drugog plana, prisutnost same figure – na nekim se vidi samo obris lica, dok drugi pri-

kazuju i poprsje. Međutim, svima je zajednička upravo odlika koja je prisutna na gotovo svim portretima iz umetnikovog opusa, *ranjenost*.

Neodredivost granica, lokacije i funkcije prostora nije samo odlika autorevog predstavljanja enterijera. Naprotiv, pejzaži koje stvara su gotovo podjednako, ako ne i više, zaogrnuti velom metafizičkog i simboličnog. Izuzev elemenata koji se mahom naziru kroz izmaglicu, iako su u prvom planu, često je nemoguće pripisati fizičke odlike predstavljenog prostora. U skladu sa ovim odlikama je i pejzaž *Opasnost*. Na njemu se pak, može razabrati upravo znak upozorenja, koji je verovatno i nosilac imena dela, kao i skupina gavranova – jednog od češćih i najprepoznatljivijih motiva autora.



Slika 3. Vladimir Veličković, *Veliko gonjenje, Fig. III*, 1986, ulje na platnu, 4 x (225 x 165) cm, privatna kolekcija, autor fotografije: Aleksa Novaković

Ipak, uprkos velikom broju dela izrazito velikih dimenzija, najviše se ističe naknadno komponovani triptih. Radovi prvobitno nisu nastali u triptičnoj formi, već su kasnije tematski povezani i čine celinu kojoj bi adekvatno mogao biti pripisan naziv *Raspeće*. Prateći centralni motiv, sva tri platna – *Gavran*, *Raspeće* i *Grinevald* predstavljaju kulminaciju religiozne kontemplativnosti koja je sveprisutna u Veličkovićevom radu. Gavran koji napada razapeta tela može se tumačiti kao omaž na starogrčki mit o Prometeju, čija je kazna da mu orao svakodnevno ključa jetru do kraja večnosti. Istaknuta je i povezanost sa hristološkim stradanjem na krstu – ujedno je i prvobitna skica za Grinevalda odavala mnogo veću reminiscenciju na figuru Hrista. Kombinujući tehničke elemente¹ sa tipološkim predstavama i svojevrsnom mitologijom stradanja, Veličković stvara delo koje odiše simbolizmom.

Izložba je bila izuzetno uspešna, i u skladu sa epidemiološkim merama održavana su brojna predavanja, kao i stručna vođenja dva puta nedeljno, sve do završetka 21. februara 2022. godine. Usled propisanih mera, za pomenuta vođenja i predavanja je bilo neophodno prijaviti se putem imejla, sa ograničenjem do 20 posetilaca.

Osim toga, studenti Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu su imali prilike da posete izložbu u pratnji sa prof. dr Jasminom Čubrilo.

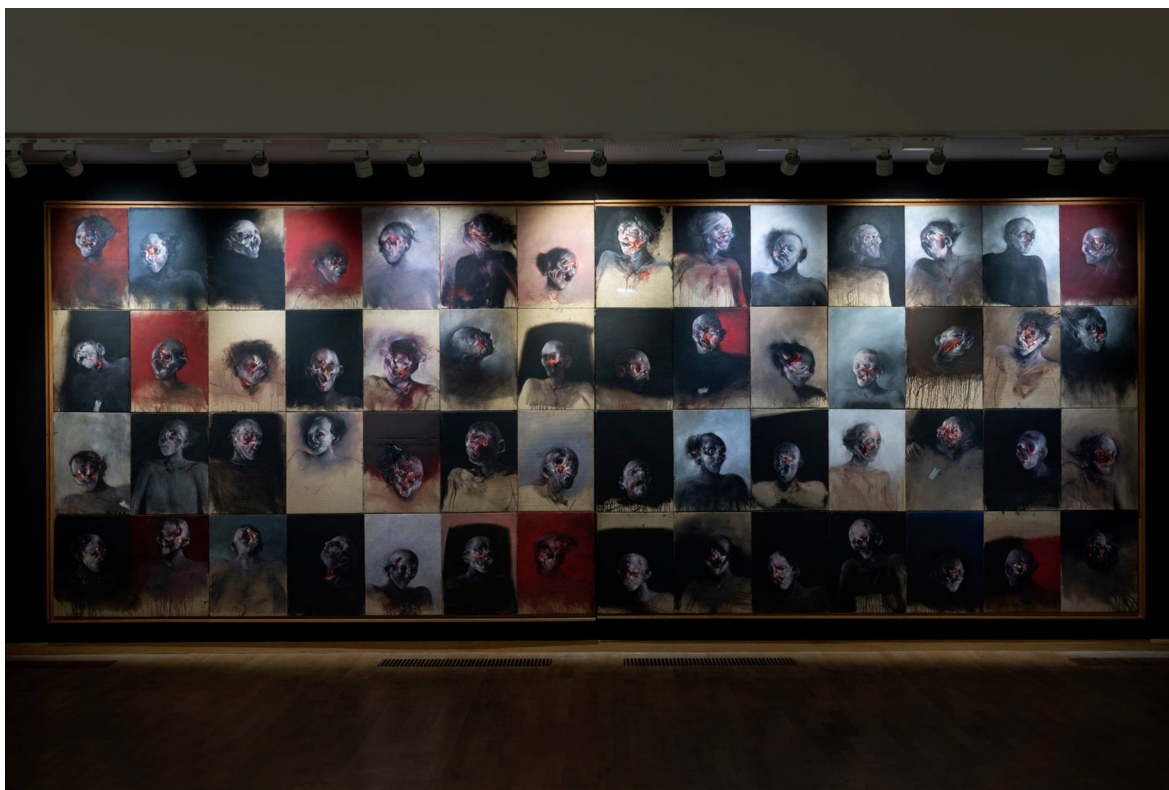
Disproporcionalno je medijski praćena izložba ovih razmera kada se u obzir uzme Veličkovićevo jugoslovenska i evropska likovna zaostavština, kao i uticaj koji je ostavio tokom višedecenijske umetničke produkcije i prosvetnog rada. Mali broj dnevnih novina je objavilo članke koji su se direktno ticali otvaranja izložbe a potom i povodom najave početka stručnih vođenja i pratećeg programa. Uprkos nedostatku medijske pažnje, izložba predstavlja jednu od istaknutijih i značajnijih manifestacija u nacionalnom kulturnom domenu koje su obeležile beogradsku umetničku scenu tokom 2021/2022. godine.

iu.aleksa.novakovic@gmail.com

1. Odnosi se na nazive samih dela: Gavran - motiv prisutan na sva tri platna koji poseduje dugu istoriju upotrebe u simbolici; Raspeće – centralna tema koja ih spaja u celinu; Grinevald – referenca na Matijasa Grinevalda (Matthias Grünewald, 1470-1528), autora Izenhajmskog oltara (de. Isenheimer Altar, c. 1512-1516), čiji rad je direktno inspirisao delo o kome je reč.



Slika 4. Vladimir Veličković, *Izlaz, Fig. XXI*, 1988, ulje na platnu, 198 x 146 cm, privatna kolekcija, autor fotografije: Žarko Vijatović, preuzeta sa facebook stranice Muzeja savremene umetnosti u Beogradu



Slika 5. Vladimir Veličković, *Bez imena*, 2001, ulje na platnu, 244 x 650 cm, privatna kolekcija, autorka fotografije: Bojana Janjić, preuzeta sa facebook stranice Muzeja savremene umetnosti u Beogradu



Slika 6. Vladimir Veličković, Gavran, 2009, ulje na platnu, 325 x 225 cm, privatna kolekcija; Vladimir Veličković, Raspeće, 2011, ulje na platnu, 325 x 225 cm, privatna kolekcija; Vladimir Veličković, Grinevald, 2011, ulje na platnu, 325 x 225 cm, privatna kolekcija, autor fotografije: Aleksa Novaković



Slika 7. Vladimir Veličković, *Opasnost*, 2011, ulje na platnu, 250 x 500 cm, privatna kolekcija, autor fotografije: Aleksa Novaković

SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD JANUARA DO DECEMBRA 2022.

OSNOVNE STUDIJE - ZAVRŠNI RADOVI:

Ana Đorić, tema: Meduza u rimskoj funerarnoj umetnosti: primer nadgrobne stele u manastiru Rukumija

Željka Kovačević, tema: Vizuelizacija sopstva u romantizmu i analogija pesama nevinosti i iskustva Vilijama Blejka

Aleksandra Pavlović, tema: Predstave harema u slikarstvu Džona Frederiha Luisa Teodora Filipović, tema: Monohromna slika Eda Rajnharda

Marija Marković, tema: Muzeološki pristup Iva Marojevića i njihovi ishodi u savremenoj muzejskoj dokumentaciji

Dunja Brkić, tema: Rotko pre Rotka: Put ka apstrakciji

Ana Filipović, tema: Prizori urbanog života u delima Edvarda Hopera

Tijana Toševski, tema: Apstraktni ekspresionizam: umetnost u hladnoratovskim prilikama

Jovana Trifuljesko, tema: Tipološke predstave žena u novoj objektivnosti i njihova (re)interpretacija u seriji Vavilon Berlin

Sara Delić, tema: Muzealnost kao promenjiva kategorija na primeru Muzeja afričke umetnosti u Beogradu

Katarina Bogdanović, tema: Crkva Svetog Velikomučenika Georgija u Starom Kostolcu

Sanda Bulatović, tema: Đan Lorenzo Bernini: Borgeze statue

Danica Đorđević, tema: Izložba „Drangularijum“ (1971): institucionalizacija ne-umetničkog predmeta kao umetničkog čina

Lazar Tasić, tema: Baštinjenje audiovizuelnog nasleđa popularne kulture u XXI veku

Miroslav Ćuk, tema: Moris Merlo-Ponti i fenomenološka osnova teorije umetnosti

Dušica Đekanović, tema: Koncept femme fatale u delu „Poljubac sfinge“ Franca fon Štuka

Sofija Jovanović, tema: Arhitektonski opus Andreja Vasiljeviča Papkova u Kraljevini SHS/Jugoslaviji

Bojana Radmanović, tema: Prostori osmanske moći u Vranju u 19. veku

Angelina Ražnatović, tema: Nagrizanje vladarske ikonografije i mesto žene u javnoj sferi: Analiza portreta „Marie Antoinette en Chemise“ Elizabete Više Le Bren

Lea Stanković, tema: „Yes to ALL“: konzumerizam i feminizam u stvaralaštvu Silvi Fleri

Nebojša Ranković, tema: Beogradski opus arhitekta Milana Zlokovića (1898-1965)

Jelena Matić, tema: Idol perverzije – fatalna žena i odnos polova u umetnosti Žana Delvila

Minja Lazareski, tema: Likovna kritika Rastka Petrovića

Vesna Kovačević, tema: Patronka i umetnost Madam Pompadur i Fransa Buše

Andrea Milojević, tema: Od crkve Svetog Groba do Bazilike Svetog Dimitrija: kult mučenika i arhitektura hodočasničkih crkava na istočnom Mediteranu u 4. i 5. veku

Marija Čabarkapa, tema: Heritološki aspekti filmskog stvaralaštva Asgara Far-kadija

Nenad Grubanoski, tema: Reprezentacija rodne fluidnosti u fotografijama Klod Kahan

Nevena Brkić, tema: Godine antiratne grafike kao dokaz ideološkog i ličnog kraha

Tamara Milenković, tema: Čudovišta, demoni i fantazme: slika pakla na portalima hodočasničkih crkava 11. i 12. veka

Verica Pavićević, tema: Beogradski opus arhitekta Nikole Nestorovića (1868-1953)

Miloš Spaić, tema: Predstave hibridnih i protetičkih tela u umetnosti nemačke dade

MASTER RADOVI:

Nataša Tapić, tema: Predstave Velikih praznika na ikonostasu Saborne crkve u Beogradu

Marija Jovičić, tema: Aktuelizacija muzeja u onlajn prostoru: studija slučaja Narodnog muzeja Srbije i Galerije Matice Srpske

Verica Ilić, tema: Život i stvaralaštvo slikara Makarija s posebnim osvrtom na stilske osobenosti njegovih fresaka u Ljubostinji

Sonja Krivokapić, tema: Četvorojevanđelje patrijarha Gavrila

Marija Lakić, tema: Rusija i srpska sakralna vizuelna kultura u XIX vijeku: rusko priložništvo i opremanje Saborne crkve u Sarajevu

Tamara Kalapiš, tema: Stvaralaštvo Franca Ajzenhuta u svetu istorijskog slikarstva u XIX veku

Ognjen Minić, tema: Revitalizacija antike krajem devetnaestog veka i vila Istuk u Minhenu

Maja Petrović, tema: Posthumanistički aspekti umetničkog projekta Meta Vrt (2018-) Tanje Vujinović

Veljko Goganović, tema: Ciklus Bogorodičinog akatista u srpskom slikarstvu u doba obnovljene Pečke patrijaršije (1557-1690)

Ivana Ostojić, tema: Motiv Adskih čeljusti u iluminacijama Vinčesterske Biblije

Bojana Rakonjac, tema: Ciklus Postolja u crkvi Svetog Marka u Veneciji

Vladimir Kokoruš, tema: Arhitektura Brčkog druge polovine 19. i početka 20. veka

Katarina Todorović, tema: Podni mozaici krstionice iz Stobija

Iva Bendelja, tema: Mozaici bazilike San Apolinare Nuovo i mozaička tradicija vizantijskog Mediterana

Iris Bulić, tema: Cvetno slikarstvo bečkog bidermajera

Mina Radovanović, tema: Mitološke teme u slikarstvu Vlaha Bukovca

Ognjen Tutić, tema: Od Grgura I Velikog do Lava III: Ktitorska i priložnička delatnost papa u Rimu od kraja VI do početka IX veka

Anđela Dukić, tema: Arhitektura javnih objekata u Nišu i okolini (1918-1941)

Aleksandra Đurić, tema: Predstave smrti krajem 19. i početkom 20. veka

Ljubica Vujović, tema: Izložba Henrija Mura u Beogradu 1955. godine

Smiljka Čabraja, tema: Rani radovi Milene Jeftić Ničeve Kostić (1972-1980): ekscentričan primer nove figuracije

Zorana Marić, tema: Martirijumi kasnoantičke Salone

Jovana Zagorac, tema: Vilijam Blejk i ilustracije Danteovog Pakla

Jana Milosavljević, tema: Cerak Vinogradi – kulturno dobro Republike Srbije

Karmen Ana Stanču, tema: Muzeološke funkcije u digitalnom dobu: problem upotrebe digitalne tehnologije u istraživanju, zaštiti i prezentaciji baštine

DOKTORSKE DISERTACIJE:

Nebojša Antešević, tema: Arhitektura modernih turističkih objekata Jugoslavije (1930-1985)

Anita Marković, tema: Prvi srpski ustanak u umetnosti i vizuelnoj kulturi Kneževine/Kraljevine Srbije (1842-1918)

Ana Radovanović, tema: Zidno slikarstvo crkve Svetog Đorđa u manastiru Temska

Sanja Sajfert, tema: Slikar Vasilije Ostojić

Irena Ćirović, tema: Slika žena u srpskoj umetnosti druge polovine XIX veka

Vladimir Radovanović, tema: Radoslav M. Grujić i njegov doprinos očuvanju kulturnog nasleđa srpskog naroda

Kristina Miloradović, tema: Minijature Minhenskog psaltira. Ikonografske odlike i literarne osnove

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

Redakcija odeljenskog časopisa istoričara umetnostiodlučilajedakvalitetomdoprinesepotpunijem uključivanju u tokove razmene naučnih informacija primenom *Akta o uređivanju naučnih časopisa*¹ kojim se posebno određuje opremanje časopisa. Stoga, stručno-naučne, teorijske i kritičke radove je neophodno predati Redakciji u skladu sa propisanim standardima. Svaki tekst bi trebalo da sadrži:

1. Dužina rukopisa: na osnivačkom sastanku Redakcije dogovoreno je da neće biti ograničenja broja strana budući da će časopis biti u elektronskom formatu (pdf dostupan na sajtu Filozofskog fakulteta u Beogradu)

2. Format: font: Times New Roman, veličina fonta: 12, razmak između redova: Before 0, After: 0, Line spacing: 1.5, Alignement: Justified.

3. Paragrafi: format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1), ostatak teksta: Justified

4. Ime autora: Navode se ime(na) autora i prezime(na) autora.

5. Naslov rada: font: Times New Roman, 12, bold, center, velikim slovima.

6. Naziv ustanove autora (afilijacija): Nakon imena i prezimena navodi se naziv ustanove u kojoj je autor student (ili je zaposlen). Navodi se ukupna institucionalna hijerarhija, kao npr:

*Đorđe JOVANOVIĆ
student doktorskih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti*

7. Kontakt podaci: Elektronsku adresu autor stavlja u napomenu pri dnu prve stranice teksta, koja je zvezdicom vezana za prezime autora. Ako je autora više, daju se adrese svih autora. Ukoliko je autor istraživač pri projektima Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS, u posebnoj napomeni koja je dvema zvezdicama vezana za naslov rada navode se naziv i šifra projekta.

8. Jezik rada i pismo: Jezik rada može biti srpski ili preveden na neki svetski jezik. Radovi se pišu latinicom.

9. Apstrakt: Apstrakt sadrži cilj istraživanja, metodologiju, ostvarene rezultate i zaključak. Apstrakt sadrži do 100 reči, stoji između zaglavlja (naslov, imena autora i dr.) i ključnih reči, nakon kojih sledi tekst rada. Apstrakt je na srpskom tj. na jeziku na kome je napisan rad. Apstrakt se piše ispod naslova rada, bez oznake apstrakt. Format: Normal, prvi red automatski uvučen automatski (Col 1), font: Times New Roman, 11.

10. Ključne reči: Broj ključnih reči ne može biti veći od 7; pišu se na jeziku na kojem je rad napisan, sa oznakom Ključne reči. Format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1) Font: Times New Roman, 11.

11. Citiranje: Način citiranja je konzistentan od početka do kraja teksta, a koristi se Harvard referentni sistem:

Bošković 1978: 47-51.

Prilikom citiranja koriste se *footnotes*, a ne *endnotes*.

Kod dva autora stavlja se zapeta između prezimena, a ne crtica, npr. Korać, Šuput, a ne Korać–Šuput.

Kod složenih prezimena koristi se kratka crtica, a ne minus Miljković-Pepok, Tatić-Đurić.

12. U napomenama se upotrebljavaju

opšte skraćenice: v. (vidi), up. (uporedi); isto; nav. mesto (navedeno mesto); nav. delo (navedeno delo); isti/ista; ur. (urednik), prir. (priređivač), prev. (prevodilac), Anon. (Anonim).

Nakon broja strane (ispred kojeg se ne koristi skraćenica str./pp.) navode se skraćenice: nap. (napomena), kat. br. (broj kataloške jedinice); sl. (slika), T. (tabla).

*Ukoliko je osnovni tekst pisan na stranom jeziku, koristiti latinske skraćenice:

v- v.; up. – cf.; isto – ibid.; nav.mesto – loc. cit.; nav.delo – op. cit.; isti/ista – idem/eadem; i dr. – et al.; ur./prir. – ed. (eds); prev. – trans.; anon. – Anon.; nap. – not.; kat.br.. – cat. n.; sl. – sq.; npr. – e.g.; tj. – i.e; itd. – et c.

13. Lista referenci:

Citirana literature obuhvata bibliografske izvore (članke, monografske publikacije i sl.). Literatura se navodi na kraju rada, pre rezimea sa oznakom: LITERATURA

Reference se navode abecednim redosledom. Ukoliko se više bibliografskih jedinica odnose na istog autora, one se navode hronološki. Reference se ne prevode na jezik rada.

Font: Times New Roman, 12.

a) knjiga:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.

Dagron 2001: T. Dagron, *Car i prvosveštenik*, Beograd: CLIO.

b) za članak:

Đurić (1960): V. J. Đurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 6 (1960) 119-124.

Broj ili tom časopisa se uvek piše arapskim, a ne rimskim brojem, bez obzira na original. Pri tome se nikada ne piše reč T., Bd, Vol, Tom i sl, nego se samo navodi broj toma. Isto važi i za knjige koje imaju više tomova.

Kod časopisa se godina i mesto izdanja uvek stavljaju u zagradu, s tim što se mesto izdanja navodi samo

za lokalne, slabo poznate časopise, ukoliko se mesto izdanja ne vidi iz samog naziva časopisa:

npr. Zograf 37 (2013)

Naša prošlost 11 (Kraljevo 2012), ali Novopazarski zbornik 3 (1969), a ne Novopazarski zbornik 3 (Novi Pazar 1969)

Kod citiranja časopisa **ne stavlja** se zapeta posle godine izdanja Zograf 37 (2013) 15, a ne Zograf 37 (2013), 15.

Zagrada se kod mesta i godine izdanja knjiga i zbornika nikada ne stavlja.

b) za prilog u zborniku:

Đurić (1972): V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava. Les origines et sa place dans la peinture byzantine, Actes du congres l'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968, Belgrade, 277-291.*

e) Citiranje dokumenata preuzetih sa internet – publikacija dostupa on-line:

Prezime, ime autora. *Naslov knjige /Naslov teksta/ Naslov časopisa*. Ime baze podataka. Datum preuzimaja.

14. Rezime:

Rezime rada nije podudaran sa apstraktom. Rezime je prošireni apstrakt, obima od 150 do 250 reči. Rezime se piše na drugom jeziku u odnosu na rad. Ako je jezik rada srpski, onda je rezime na jednom od svetskih jezika. Ako je rad na nekom stranom jeziku, rezime je obavezno na srpskom.

Naslov rezimea je velikim slovima. Rezime se piše na kraju teksta, nakon odeljka LITERATURA.

Font: Times New Roman, 10.

15.

Kod navodjenja citiranih stranica uvek izmedju cifara ide duga crta, tj. minus – (jednostavno se kuca time što se desno drži pritisnut Alt, a levo se istovremeno na brojčanoj tastaturi ukuca 0150, s tim da Num lock mora da bude uključen kako bi brojčana tastatura bila aktivna), a nikada ne kratka crta za rastavljanje reči. Minus, a ne kratka crta, koristi se i u slučaju ako je knjiga izdata u dva grada Paris–London, ili ako se govori o nekom periodu koji traje izmedju više vekova, npr. X–XI vek.

Vek se uvek navodi na srpskom jeziku rimskim brojevima, a ne arapskim, a u tekstovima na engleskom slovima, a ne ciframa, npr. eleventh a ne 11th itd.

16. U tekstovima na engleskom i francuskom sve **nelatinične reference se transliterišu** i to prema pravilima Kongresne biblioteke u Vašingtonu <http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>.

Ukoliko se navodi publikacija na grčkom jeziku: naslov teksta ostaje na grčkom, a sve ostalo, ime i prezime autora, mesto izdanja itd, se transliteriše. Naslovi se pri tome ni u kom slučaju ne prevode na jezik teksta članka, engleski, francuski, nemački, italijanski, niti se navode u zagradi pored originalnog naslova.

Kod citiranja engleskih naslova koristi se tzv. *Sentence case capitalization*, u skladu s novim pravilima Kongresne biblioteke, što znači da se velikim slovima piše samo ono što se tako piše u običnoj rečenici, bez obzira na to kako je naslov napisan u samoj knjizi koja se citira.

17. Neophodno je kontrolisanje tačnosti svake citirane reference. Pri tome za knjige koristiti katalog Harvardske biblioteke:

http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub

Ukoliko nekim slučajem knjige nema u toj biblioteci, koristiti katalog Nacionalne biblioteke Srbije u kojoj je citirana knjiga ili časopis objavljenja.

Za srpske knjige i članke koristiti cobiss; isto i za makedonske i bugarske, ali njihov cobiss: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=getid&lani=sc>

18. Lista grafičkih priloga (spisak ilustracija / legende)

Spisak grafičkih priloga predaje se kao poseban Word document koji sadrži:

a) kataloške podatke za svako reprodukovano umetničko delo: autor, naziv dela, vreme nastanka, tehnika, mesto (gde se delo nalazi: crkva, galerija, muzej, privatna zbirka itd),

b) podatke o poreklu ilustracija: izvor ili literatura iz koje su preuzete (samo uz odobrenje autora kataloga-knjige iz koje se ilustracija preuzima)

19. Grafički prilozi (reprodukcije dela/ ilustracije, fotografije)

Grafički prilozi predaju se kao poseban deo rada (ne u tekstu).

Skenirane grafičke priloge treba predati u TIFF formatu u rezoluciji 600dpi.

Digitalne fotografije predavati u TIFF, JPG ili RAW formatu u minimalnoj rezoluciji od 4Mpx.

Numerička oznaka priloga koje autor šalje u mejlu: 01, 02...

Numerička oznaka svakog pojedinačnog grafičkog priloga u tekstu: Sl.1; Sl.2...(ako je na stranom jeziku: Fig.1; Fig.2)

Redakcija časopisa ARTUM zadržava pravo da od autora traži da ilustrativne priloge neodgovarajućeg kvaliteta zameni odgovarajućim.

20. Imena stranog porekla (nazivi trgova, gradova, imena i prezimena, umetnička dela, itd.), sva vlastita imena čije poreklo dolazi iz drugog jezika potrebno je transkribovati pravilno, i odmah potom u zagradi napisati original imena (kada se to ime u tekstu pominje prvi put). Svaki sledeći pomen istog imena u tekstu transkribuje se.

Npr. Oskar Kokoška (Oskar Kokoschka), Santa Marija del Fjore (Santa Maria del Fiore), Gernika (Guernica), itd.

S poštovanjem,
Osnivači-saradnici odeljenskog časopisa istoričara umetnosti Artum

¹Akt o uređivanju časopisa: <http://www.mpn.gov.rs/nauka/razvoj-naucnih-kadrova/53-kategorizacija-casopisa/715-akt-o-uredjivanju-naucnih-casopisa>

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The editorial board Art History Department journal decided to contribute the quality of fuller inclusion in the mainstream of scientific information exchange application of the Act on the regulation of scientific journals which specifically defines editing journals. Therefore, professional and scientific, theoretical and critical work is necessary to hand over editorial staff in accordance with the prescribed standards.

Each text should contain:

1. Length of the manuscript: On the founding meeting of the Editorial Board, it was agreed that there will be no restrictions on the number of pages since the journal will be in online form (PDF available on the website of the Faculty of Philosophy in Belgrade).

2. Format:

Font: Times New Roman;
Font size: 12;
Line spacing: Before: 0, After: 0;
Line spacing: 1.5;
Alignment: Justified;

3. Paragraph:

Format: Normal;
First row: retracted automatically (Col 1);
The rest of the text: Justified;

4. The author's name: State the name and the last name of the author(s).

5. Title of work:

Font needs to be Times New Roman, size 12, bolded, centered, and with capital letters.

6. Institution of the author (affiliation):

After stating the first and last names next follows the name of the institution where the author is a student (or employee). Hierarchy of the institution needs to be stated (e.g.):

*Đorđe JOVANOVIĆ
PHD student
University of Belgrade
Faculty of Philosophy
Art History Department*

7. Contact Information: Electronic address (e-mail) of the author is placed at the bottom of the first page of text, which has an asterisk attached to the name of the author (footnote). If more authors, the addresses of all authors must be stated. If the author is a researcher in the projects of the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, place two asterisks attached to the title of the paper that is tied to the name and code of project.

8. Language and alphabet: Language used in the paper can be translated into Serbian or one of the major world languages. The articles are written in Latin alphabet.

9. Abstract: Abstract contains the aim of the research, the methodology, achieved results and conclusion. Abstract can contain up to 100 words, standing between the header (title, author name, etc.) and keywords, after which the text follows. Abstract is in same language as the written paper.

The abstract is written below the title, without labeling it 'Abstract'.

Format: Normal, first row is retracted automatically (Col 1),
Font: New Roman; size 11.

10. Keywords: Number of keywords cannot be greater than seven and they should be written in the same language as the paper, labeled as 'Keywords'.

Format: Normal,
First row: retracted automatically (Col 1)
Font: Times New Roman; size 11.

11. Quoting: Cites are consistent from the beginning to the end of the text, using Harvard reference system:

Bošković 1978: 47-51.

When quoting use footnotes, not endnotes.

In case of two or more authors, place a comma between the last name, not a dash, for example:

Korać, Šuput, not Korać– Šuput.

In complex surnames use a short dash, not a minus
Miljković-Pepik, Tatic-Djuric.

12. Use general abbreviations in the notes.

13. List of references: Cited literature includes bibliographic resources (articles, monographs, etc.). References are given at the end of the work, before summary with the title: LITERATURE

References are listed in alphabetical order. If multiple bibliographic items relate to the same author, they are listed chronologically. References are not translated into the language of the article.

Font: Times New Roman, size 12.

a) Book:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.
Dagron 2001: T. Dagron, *Car i prvosveštenik*, Beograd: CLIO.

b) For the article:

Đurić (1960): V. J. Đurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 6 (1960) 119-124.

The number of the journal is being written in Arabic rather than Roman numerals, regardless of the original. In doing so, terms T., Bd, Vol, Tom, etc. should not be used, but only specify the number of volumes. The same applies for books that have multiple volumes.

When referring to a journal, publishing year and place, always put in brackets, provided that the place of publication lists only for local, little-known newspapers, if the city is not apparent from the name of the magazine, for example:

Zograf 37 (2013)

Our past 11 (Kraljevo 2012), or Novopazarski code 3 (1969), not Novopazarski code 3 (Novi Pazar 1969)

When quoting the magazine do not put a comma after the year of publication.

Zograf 37 (2013) 15, not Zograf 37 (2013), 15.

Never place brackets for the place and year of publishing of books and conference proceedings.

c) An article in Conference Proceedings:

Đurić (1972): V. J. Đurić, La peinture murale de Resava. Les origines et sa place dans la peinture byzantine, *Actes du congrès l'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968*, Belgrade, 277-291.

d) Citing documents downloaded from the internet – publications available on-line:

Surname, name of the author. *Book Title / Title Text / Title magazines*. The database name. Download date.

14. Summary: Summary is not compatible with the abstract. Summary is an extended abstract, from 150 to 250 words. The summary should be written in language other than the one in which the article was

written. If the article is in Serbian language, then the summary should be in one of the world's languages. If the article is written in a foreign language, the summary is required to be in Serbian.

Title: capital letters.

The summary is written at the end of the article, after the References section.

Font: Times New Roman; 10.

15. When citing a page always place a long line between numbers, minus "–" and never short line hyphenation. Minus, not a short line, is also used in the case if the book is published in two cities, Paris–London, or if referencing a period that lasted between several centuries, for example: X–XI century.

Centuries are always written with Roman numerals rather than Arabic in Serbian language, and in English with letters rather than numbers, for example. Eleventh, not 11th, etc.

16. If the articles are written in English or French, all references to non-Latin are transliterated according to the rules of the Library of Congress in Washington. <http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>

If there are publications in Greek: the title of the text remains in Greek, and everything else, the name and surname, place of publication, etc., are transliterated. The titles in general are not translated into the language of the article (English, French, German, Italian) nor they are given in parentheses next to the original title. When quoting the English title the so-called 'Sentence case capitalization' is used, according to the new rules of the Library of Congress, which means the capitals are written regularly, regardless of how the title is written in the book that is cited.

17. It is necessary to control the accuracy of each of the cited references. Use the Harvard library catalog:

http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub

If by any chance there are no books in the library, use the catalog of the National Library of Serbia where the cited book or newspaper are published. For Serbian books and articles use Cobiss; the same for the Macedonian and Bulgarian, only their Cobiss: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=getid&lani=sc>

18. List of illustrations

List of graphic attachments is submitted as a separate Word document containing:

a) the catalog data for each artwork: author, title of work, time of occurrence, the technique, the city (where the artwork is located: the church, gallery, museum, private collection, etc.)

b) information on the origin of illustration: the source or the catalog/book it was used from (only with the permission of the author of the catalog/book from which the illustration is procured)

19. Illustrations (reproductions of works / illustrations, photos)

Graphic attachments should be submitted as a separate part of the work (not below in the text).

The scanned illustrations should be submitted in TIFF format at a resolution of 600dpi.

Digital photos should be submitted in TIFF, JPG or RAW format at a minimum resolution of 4Mpx.

The numeric order is send by the author in an email: 01, 02 ...

Numerical designation of each graphic attachment should be referenced in the article: Figure 1; Fig.2 ..

Editorial Board of ARTUM reserves the right to annex illustrations of poor quality and substitute them with the appropriate ones.

With respect,

Editorial board of Artum

AR+
UM